民國叢書

第二編

·64·

美學·藝術類

唯物史觀藝術論

胡秋原編

上海書店

唯物史觀藝術論

——樸列汗諾夫及其藝術理論之研究

胡秋原著



唯物史觀藝術論

——樸列汗諾夫及其藝術理論之研究——

胡 秋 原 編

唯 物 史 觀 藝 術 理 論 叢 書 之 一

關於拙編唯物史觀藝術論及其他

——編校後記——

這一本雜亂臃腫同時也極幼稚的書，是兩三年前的舊作，我慚愧地敬獻于親愛的讀者之前。

在中學唸書時，接受了唯物史觀的理論——自然當時之所知，極其有限。當時學習中國文學和中國文化史的我，就發生這樣一個問題：如何以唯物史觀解釋中國文學和文化史呢？那時候認宋代爲'中國文藝復興期'的我，收集了許多材料，想以經濟生活之發達，說明宋代文化絢爛之因，與各種技術發明之盛；在中學畢業後的半年間，着手寫一本兩宋文化概論，已成其四之一矣。同時，雖然我讀書尚少（年僅十四五），但對于謂清代爲中國文藝復興期的胡梁諸人之見，極爲反對，擬寫一篇中國思想上之三大黃金時代，卽認先秦，魏晉，宋明爲中國思想最活潑之時代，兩漢唐清，殊無足觀，清初諸老，實明遺韻。二三——二五年代，

我對六朝思想，頗感興趣（最初引起我的研究興趣者，是世說新語），于林下高風，尤致景仰之情，而覺亭林貶斥之過當。因爲覺得魏晉思潮，實對于封建社會之反抗也。當時尚在所謂'國學'研究熱之潮中，但已略知唯物史觀之原理，讀書偶有所獲，卽力索其社會原因，當時曾寫讀書筆記二本，名曰竹齋雜記，中有絳子平議數十頁，皆表現對于社會學的研究之朦朧的熱心——這些殘稿，不幸在一九二九年胡陶二獸據武昌大學時與亡友大朱一同損失了。那些見解，大部分是還是直覺的，也有附會得不正確的，然而，大體上，在今日我大部分還認爲正確。自是以來，與線裝書亦日疏，我今日的若干見解，大部分還是由當時來的。一九二五年，在武昌大學，和星野社的一般朋友們，尤其是亡友大朱時常討論到這個問題，然而因爲一般馬克斯主義教養之水準的低落，我們的鑽研依然沒有什麼結果而終。在這時候，只從留俄友人處聽到樸列汗諾夫的名字。不久，任國楨先生所譯蘇俄文藝論戰（附錄：蒲力汗諾夫與藝術問題）出版了，使我非常高興——我順便說一句，任先生的譯文，雖多誤點，但他是第一介紹蘇俄文學理論與樸列汗諾夫藝術理論到中國的人。這功績是不可沒的。雖然影響並不大；從此增高對于科學的文學論與樸列汗諾夫的興趣，當時在某校授各國革命史，收集了一些經濟史的材料，然而要用以說明各國學及文藝思潮，終覺問題太多。時忙于寫'革命八股'文字，學殖荒落，無暇讀書，但偶爾寫了若干關于中國文學的論文，後來曾在一些小刊物上以假名發表的建安文學之鳥瞰，古詩十九首新論等，從內容形式上考其社會背境的文字，皆此時僅存之舊作。一九二七年終，蒼黃來滬，看到藏原唯人所譯樸氏藝術與社會生活。當時因爲日文程度之不足，不甚了然，又沒有英譯本，於是增加我先到日本

及學習俄文的決心。這時候，正粗率而素朴的理論風靡文壇，革命文學問題與文藝起源論便是在當時寫的（自然現在看來，謬點極多）。爲了研究樸列汗諾夫，未能赴俄，於是到日本了。到了日本，便專門開始蒐集樸氏著作的譯本，以及關于他的著作。因要吃飯，不得不寫譯一點短文。到一九二九年末，便準備就所有材料，寫一篇介紹樸氏藝術理論較詳的文章。這是我寫這本書的由來。

開始，我不過打算寫一篇論文寄到某誌而已。所以取極其壓縮的形式。本書的第一章，就是當時所寫的第一段。然而寫到後來，愈寫愈長了，我便打算寫一小册；然而更寫更長了，便索性寫下去，成了今日這樣一個東西。頭尖尾大，像一個倒金字塔者，便是因初寫的時候，是打算馬上寫出來，解決燃眉之急的狀態而來的。

到一九三〇年春，大體已寫好了，就郵寄某書局，主人答應抽版稅。是年夏返國，稍爲添了一點材料；秋天，又寄了一些補充材料回來，準備就付印的。不久，許多‘英雄’文學家們的運動起，該局被封，於是我的拙稿還算幸而得免于難，退回東京了。王禮錫兄聽見了，願印這部稿子，於是他又替我寄到上海神州國光社。這樣，我這本稿子便三渡東海了！然而因爲環境，稿子依然擱下，一直到今年春天，才開始付印。接着，倭寇淞滬，停了些時；後來，神州趕印教科書類，又停了些時。一直到現在，才算與親愛的讀者見相了。

當我寫完這本稿子以後，當然，有一種人情的高興，彷彿完了一件重大的事的。所以在前記中說了一些類于自負的話，然而三年之間，隨我自己讀書範圍之增加，以及個人研究的前進，在我今年初開始付印此稿之時，翻閱幾頁，不禁對我過去在書橫滿室的小樓中，畢生飢餓藍

寞與孤獨的時期，在燈光與火爐之旁，以"Bat"的刺激，辛勤地寫出的本稿，有羞于問世之感。正如隨出版界文化水準之提高，兩三年前風行一世之作，在今日不免平凡乃至于淺薄一樣。我想，這樣幼稚之作，幸而沒有出來，不也好麼？或者，好好修改增補一下罷。然而，一方面多少有點弊帚自珍之私，不忍這尺許高的稿子歸于覆甕；又想，雖然如此，對出開始研究科學的藝術理論者，未必沒有多少幫助，尤其是在目前還有許多怪論正在流行的時代，也未必沒有多少用處；而且至少，作自己學問過程上的一個紀念，算是過去的一個墳罷；至于修改，實在無從改起：這樣，依然就原稿付印了。

例如，當時因為還沒有看到及不能看馬查理論藝術學概論，爛熟期資本主義時代之藝術，佛理采西歐文學史概論，藝術社會學之諸問題，科干一般文學史大綱，以及最近蘇聯文藝理論某一方面的進步及最新材料，故論藝術之本質，進化與發展，極不充分。因為在我寫那稿子之時，論文藝進化發展之作，在我當時能讀的材料範圍以內，即當時日英文材料範圍以內，只有寫得麼簡陋；尤其因為我在當時尚未確定我對于社會形式發展及文藝發展階段的意見，所以也沒有給這問題以比較具體的解決。尤其是論樸列汗諾夫藝術批評之章，及文學與政論宣傳之節，對于社會學批評與美學批評，政治價值與藝術價值，多少將他們分離來看，沒有正確地統一起來，甚至有時使他們對立，在方法論上多少表現一種二元論或折衷論的傾向。又對于普羅文學及大衆文藝，抱若干限制的見解：凡這些，都是與我現在的見解稍有不同的。總之，這一本書的內容，是只能代表我兩三年前的，即我二十歲以前的意見的。因此，我想加以修改，然而要修改非根本改作不可，在最近將來，我預備寫一本

文藝科學概論，修正從前的意見。此書聊取過而存之之義，作過去的研究的一個結束與陳迹之保存而已。

雖然如此，我根本的出發點與方法論之基礎，至今依然沒有變更。並且我相信自己的出發點是正確的。因此，雖然在當時貧弱的研究中，有許多意見是現在蘇聯也鄭重地被提起的。例如，在當時，是盧那卡爾斯基的理論頗爲風行的時代，我也還不知道他的實證美學，在蘇俄早被批判，盧氏亦自認謬誤，而此書現在蘇聯，早已絕版；也還不知道馬查在理論藝術學中嚴厲地批判他爲生物學主義者(Biologist)以及對于藝術階級性的理解之不足；但當時我站在樸列汗諾夫，列寧的理論系統上，覺得波格達諾夫——盧那卡爾斯基的理論，是與馬克斯主義相隔頗遠(例如盧氏之對話，實過于淺薄；而其論藝術與階級，是如何貧乏?)，對他們頗爲不滿。然而盧那卡爾斯基的藝術論，在今日已成爲無甚信用的東西了。(雖然如此，盧氏畢竟是理解文藝的人，在其對于遺產問題及對于同路人文學的同情與新文學的培養上，他有不可忘的功績；因爲他是一個趣味比較廣博的人。就是波格達諾夫，其深思之力與啓蒙之功，未可厚非。望道先生曾談及此，我亦早如此感。因爲近來看見許多人立論，總喜把一切都根本抹煞，雖是好的精神，但也不是一種favourable態度。所以又說明一句。)在我寫此稿時，是所謂'新寫實主義'流行的時候，但我對于這口號之朦朧與不徹底性，認爲是沒有什麼意義的，所以在書中對于這點完全默殺，而在'藝術批評'之章，及'樸列汗諾夫方法論'之章，已提出創作方法上之唯物辯證法的問題，而我並不知在當時蘇聯的文學界已有人提出這個問題。又如文藝方法上之辯證法唯物論問題，在此書中自然還沒有具體地正確地全面地加以發揮，但我相信所提出的

若干原則，大體是不錯的。自然，樸氏的理論，并非百%地正確，但我所發揮與補充的，我覺得并沒有如有人所想的，成了樸氏'最壞的引用者'。我自己知道本書的缺點很多，甚至于錯誤也在不免，而亦不足以代表我現在對于藝術的見解，然而，藉蒐輯了樸氏的豐富文字，整理爲一個相當的體系，對于初學唯物史觀藝術理論乃至研究樸列汗諾夫者，或者仍不失爲一個入門的書。再我當時寫此稿動機之一，是樸列汗諾夫的理論雖已盛入中國，而這輸入稍嫌無系統，而一般人對于樸氏理論尚不甚了然，因此用我的話加以解釋，而因此在譯文上曾相當注意，但因係重譯之故，錯誤自仍不少，現在雖有詳細對照之機會，但已來不及了。這也是我不安的。總之，此作雖然淺陋，但或者因輯譯了樸氏的許多言論，可以減少我的責任罷。

然而，樸列汗諾夫的理論又是否靠得住呢？樸氏雖爲科學的美學之開山祖，但在今日，恐怕免不了這個問題罷。誠然。自蘇聯的新文學理論建設開始以來，他的理論是常爲人所尊崇，而又常爲人所排斥。在蘇聯的新興作家的正統派看來，樸氏不啻一眼中之釘；雖然在理論的正統派看來，依然是遺產的柱石。他的攻擊，是與對他的推崇日盛。從他逝世十年之時起，對他的批判，又與他的政治路線連結起來；卽：樸列汗諾夫是孟塞維克的文藝理論家，文學上之受動主義（Passivism）者。在這些批判中間，如蘇俄文學論爭期'無產者文化協會'派，烈夫（左翼戰線）派，戈倫（鎔鑛爐）派，未來派尤其是形式派對他的攻擊，我們毋庸追述；一九二八年Gasganov在樸列汗諾夫之歷史觀中，說他是孟塞維克的意識心理形態之表現者，理論家；盧那卡爾斯基在批評論綱中，笑他的批評是'天文學家'式的。然老匠佛理采挺身而出，爲樸氏辯護，說明他在文藝

批評上並沒有表現孟塞維克的主張，雖然他在政治上是孟塞維克；而說樸氏藝術論之弱點，只在其辯證法理解之不足中——然而這非難又是必須十分愼重，有限度的。佛氏並對于想以孟塞維克抹煞樸氏理論者，給以當頭棒喝，而使眞實復活——即樸氏的批判，是二重的，"科學的"同時又是"政論的"，'說明的"同時又是"評價的"(論樸列汗諾夫之藝術論見代跋)。於是這樣的非難之聲，似乎沈默一下了。

然而隨一九二九年一九三〇年斯大林報告'理論活動之落後'，一九三一年因斯大林的一封信而引起全意識形態領域之總清算，'列寧主義階級'與布爾塞維克化之強調，以及隨五年計劃之厲行而進入的新俄文學之再建設期之時代，樸列汗諾夫之批判又復燃了。在哲學文藝領域躍馬挺鎗而出者，是戰鬥底唯物辯證法論者協會的指導理論家之一的米亭(M. Mitin)及拉普(R. A. P. P全俄無產者作家同盟，現在取消了。)的重要論客阿衛巴赫(Averbach)等。

這方面的材料，據我看見的，有三：

一是米亭在協會的報告討論之總決算並哲學戰線上之當前活動任務(馬克斯主義之旗下一九三〇年N03)。

蘇聯哲學界自德波林與布哈林之均衡論及 Stepanov 等之機械論之論戰以後，接着來了 Adoratsky，Mitin 等對于德波林之學院主義，里雅查諾夫之孟塞維克主義的批判以及對Kalev,Stein,Rubin 等之托洛斯基主義的批判。隨對于德波林鬥爭的展開，自然在文學上也展開對于樸列汗諾夫派的鬥爭。於是有一九三〇年反文學上機械派的培列維爾塞夫 (V. F. Pereverzev)的論爭。(按培氏爲許多著作及綜合的馬克斯主義文學史之編者，關于對培氏的批判，請看反文學上的機械主義派——

"Protiv Mekhanisticheskovo Lit raturovedenia"一書，一九三〇年共產主義學院版，德波林與培列維爾塞夫被批判後，接着肉迫到死人樸列汗諾夫了：米亭云：

'俄國無產作家同盟之指導部對于"擁護樸列汗諾夫主義正統"的口號，取無批判的態度，這口號，在……無產階級獨裁條件之下，是特別反動的。要之，樸列汗諾夫世界觀中最惡的理論方面（史底唯物論問題上的機械主義與折衷論，反映論無理解，對于認識論的費爾巴哈主義底，康德主義的謬誤）的培列維爾塞爾之鬥爭上，拉普各個指導者容許粗暴的謬誤，不僅宣言"文學及藝術上樸列汗諾夫之理論問題之創始的意義，並且宣言其眞正積極的任務"。……其實，

'不十分徹底的階級見地，結果導于美之超階級基準的客觀主義謬誤，藝術上生物學見地與社會底見地之交互關係問題之解決上的謬誤，將美學見解生物學化的顯著要素，不能解決如何適用歷史見地與論理見地于藝術的問題，使形式與內容，社會學分析與藝術分析分離的要素，一方面囚于康德主義與黑格爾主義，他方面有實證主義底功利主義之要素，沒有充分運用辯證法于藝術之領域——這一切，都在某種程度上印在樸列汗諾夫之美學及文學批評之見解上。'（馬克斯主義之旗下）

這自然是權威的意見。樸列汗諾夫的批評可說都是這意見之延長與注釋。

第二是世界革命文學雜誌第三期英文版樸氏藝術與社會生活("Art and Social Life")譯文之編輯者附註。首先說樸氏之美學眼光是與其政治哲學上的機會主義密接的。接着指出四點主要錯誤：

(1)樸氏以功利藝術起于藝術家社會之共感的相互結合，而純藝術起于兩者之不調和，是沒有充分運用藝術之階級觀點，誤以不調和可使藝術家超于環境。

(2)樸氏以某一社會或階級之美的觀念，半根于生物學條件，半根于歷史條件。然藝術既是歷史產物，美觀就不是爲種族及生物特性所決定，而是一階級之社會實行所決定的。

(3)樸氏高唱自私與美學無相同之點，藝術趣味是無打算的。這斷定係借自康德，以與正藝術趣味應是非黨派的。但藝術趣味是一種功利主義的與黨派的事情。

(4)樸氏非批判地同意于羅斯金，以藝術價值決定中的情操之高斷定情緒愈高，愈足以作人類精神結合之手段。這是抽象的標準，沒有供給這種可能去重視藝術作品之階級性。

結論：只有接受列寧主義才能克服這些錯誤，馬克斯列寧主義顯示樸氏哲學與美學如何不正確：靜的旁觀，客觀主義，文藝哲學政黨性之無理解（1931, No. 3)。

其實除了第二點還可討論外，其他都沒有批判着樸列汗諾夫。果如編者所說，該文不啻全部破產了，而編者還說他“did much to enrich the Marxist theory of art”就未免太客氣了。

第三是最近‘共產主義學院文學藝術言語學部’與關于馬克斯藝術學概念之討論同時所作的對于樸列汗諾夫之集體批評。在這次批評——所謂樸列汗諾夫批判之第一階段——中，有：

阿衛巴赫(Auerbach)——開會演說。

朵布雷寧(Dobrinin)——樸列汗諾夫之歷史過程及其對于藝術的

諸見解。

達巴加納（Dabagyana）——樸列汗諾夫之文藝科學之哲學底方論論底基礎。

格拉哥列夫（Glagorev）——列寧與樸列汗諾夫論托爾斯泰。

佛拉普希科（Frapchenko）——樸列汗諾夫所理解的藝術與階級。

等。

我雖未得見詳細的演講錄，但就Ｉ．Ｂ．的樸列汗諾夫的批判看來，可略知他們批判的大概。關于他們批判的意見，自非在此可盡，不過他們批判的內容，大要可約爲下列諸命題：

a. 樸列汗諾夫批判是右翼機會主義及孟塞維克化的觀念論之最後暴露；

b. 樸列汗諾夫理論中只有在補充上有價值的東西，而只有開始文藝科學發展上之'列寧底階段'的鬥爭才有其意義；

c. 樸列汗諾夫是孟塞克維，所以他的哲學是錯誤的，因而藝術觀也是錯誤的；

d. 文藝學上樸列汗諾夫之正統之口號是錯誤的，現在是爲列寧階段的鬥爭；不是爲樸列汗諾夫的正統，而是爲列寧的正統而鬥爭；

e. 孟塞維克主義之思想家，小資產階級意識形態的表現者樸列汗諾夫之反歷史性與論理化性，將他的抽象社會學方法導于非辯證法；

f. 說明樸氏思想三時期（人民派期，馬克斯主義期，少數主義期）的背景；

g. 五階段說（即第四章之公式）之機械主義，俄國專制主義階級

性之無理解，一八六一年改革後俄國資本主義兩條路（普魯士式，亞美利加式，改良與革命）之無理解，於是不能說明阿斯特洛夫斯基之動搖，與涅克拉梭夫之民主革命性等等，

h. 在樸列汗諾夫的理論中，說明壓倒評價，受動的壓倒積極的，宣傳孟塞維克底宿命論代替布爾塞維克的積極性；

i. 他關于藝術之發生及本質的理論——遊戲的理論，形式與內容問題之純粹外面的形式的研究，美學評價與社會學評價的機械的分裂，關于'虛僞思想'之問題，文學階级機能與文學作品關係之不正確的看法，文學之形象底特性之抽象化，文學上階級鬥爭之辯證法的無理解——這都是和他的客觀機械論，機會主義的政治實踐不可分離的；

j. 樸氏之政治謬誤與其哲學方法論謬誤有機地關聯，但在樸氏批判上要反抗兩種偏向：一，對于徹底批判樸氏的胆怯；二，想完全拋棄樸氏；

k. 文藝上樸氏過重評價與列寧評價不足是謬誤的；

l. 培列維爾塞夫在樸氏那裏取其藝術是遊戲的理論，受動主義(passivism)，並藝術上原生物之優越地位與下意識物之過重評價，是發展樸氏之錯誤命題——雖然，拭消樸培兩人之境界是不可能的；

m. 樸氏將革命的，組織的，主觀的任務糊塗，是孟塞維克受動主義，是費爾巴哈主義，機械論；

n. 樸氏的五階段說是非辯證法的人類學的機械論；

o. 沒有在認識論中看辯證法的樸氏，不能辯證法地看藝術認識之具體過程；

p. 不理解矛盾之統一性；

q. 康德主義影響之諸謬誤，黑格爾地理環境論之過重評價；

r. 藝術適應現實之受動主義；

s. 藝術是遊戲之生物學主義。不當地認達爾文之反題原理爲矛盾之統一之法則；

t. 藝術與科學之機械地對立；

u. 在托爾斯泰批判中，偏于理論忽略階級鬥爭之解决；

v. 將藝術家的托氏與思想家的托氏機械對立。誤認托氏創作方法爲唯物辯證法；

w.一九〇五年以後樸氏之藝術觀變爲非歷史主義，非階級主義；

x. 不理解反映之理論；

y. 對于傾向性之二元態度，藝術再現生活論與列寧現實與概念之一致論之對立；

z. 要設定一般抽象的超歷史的法則，不理解藝術辯證法之生物學主義（此外，一切講樸列汗諾夫文藝理論的著作，如 Yakoviev 的文學方法論家的樸列汗諾夫，Andorzsky的樸列汗諾夫之美學，都是'折衷論之恩劣企圖'，與'折衷論之花束'等……）。

大體如此。我之不憚煩記下他們批評之命題者，就是知道這些話將不久出之于我國批評家之口。出之于我國批評家之口，自然也是很好的。不過此處所指出諸點，雖然很少數是正確，但大部分實近于吹毛求疵，與矯枉過正的。實際上此處所說者不過根據一壞百壞的理論：即樸列汗諾夫在政治上是孟塞維克，所以他的哲學與藝術論完全錯誤，至少90%的錯誤罷。而有許多，實未免近于'羅織'(如謂樸氏以形式了解形象

等)或自相矛盾的(如謂他是費爾巴哈主義者，但又說他不理解反映論等)。至于說他過于'理論'，這恐怕不能算一個罪狀。但我同意于佛理采的話，卽在文學上我們不能以孟塞維克否認樸氏之遺產，如果他有可被非難的，那只是他對于文藝上辯證法運用之不足，然而這還是非常有限制的（參看代跋）；而這與其歸咎于樸氏，倒不如說是我們自己的責任。近來中國謂樸氏爲孟塞維克之聲很高，其實，樸氏晚年雖反對布爾塞維克，但亦如季諾維埃夫等所說，他始終是與其孟塞維克不同的，而在革命多難之秋，他作了列寧在政治上及哲學上的強有力的同盟者，而亦無礙列氏認他的著作爲馬克斯主義文獻中的精華，而勸後學們學習的。我們不憚從資產階級學者亞丹斯密，反動的Guizot學習許多東西，何況樸列汗諾夫？托洛斯基布哈林德波林在台上之日，他們的著作，受過分的禮拜；及其失勢，又受過分的侮蔑。命運誠然戲弄人，然而世界畢竟還長啊！以成敗論英雄，已經可笑，而以政治的成敗評眞理，更足矜憐。對文藝持功利的見解是可以的，但勢利之見，竊未敢苟同，蓋徒自忙碌，以自己的耳聽人跑馬，而爲高明所鄙夷耳。這對于我們這小氣，庸俗，偏狹，實利的國民是應當特別警戒的。至于樸氏的客觀主義，我以爲無可非議的，眞正的客觀批評，是客觀與主觀之統一，政治批評也在眞正客觀批評中，而眞正客觀批評又是政論批評之前提。我們不可忘本。不徹底認清現實，我們以什麽作主觀評價之標準？此外，文藝自然是有階級性的。文藝作風變化之祕密，在社會生活中，在階級心理中。然而我們所應該警戒者，是素朴的階級性的理解。在同一階級中，有集團心理之曲折；在文藝上，有階級之鬥爭，又有階級之同化。文藝中表現階級之心理意識，所以是階級精神底武器，然而文藝決不是一個厲害的武器。所謂口誅筆

伐者，那作用不能不說是很有限度的。過于相信文藝之武器性者，是以爲畫他人之像，口中念念有詞，喃喃作咒，就能將他人詛咒而死的原始魔術信仰者，文學上之巫覡主義，主觀主義之偏向 最後，文藝之黨派性自然是可以講的，但這命題是由文學之階級性來的，我們不能過于狹隘地粗笨理解文藝之階級性，更不能機械地理解文藝之黨派性（請參看拙文'關于文藝之階級性'，載讀書月刊）。要說文藝上之爭鬥，就是政黨的爭鬥，文藝史就是政治史，未免太笑話罷；因爲文學之大多數有對政治之離心的傾向。列寧所謂'文學應該是黨的文學'云者，是勸當時的進步的文學家應該做社會民主黨（不是今日的社會法西斯蒂）的一個齒輪，而他，只以一個政治領袖來說這個話的。但這命題是不能證明其逆命題——黨的文學必定是文學，也是我們應該注意的。因此，謂樸氏對于文藝階級性黨派性的客觀主義的非難，應該是十分愼重的。樸氏因反對民粹派之一面的主觀的政論的批評，而提出包括政論批評的科學批評，客觀批評；但最近在中國頗盛行對樸氏客觀主義的非難，甚至誤解爲旁觀主義，而斥之爲'虛僞的'，無非是一種新的民粹主義之復活，紅槍會大刀隊似的勇士的耀武揚威。我不是要爲樸氏辯護，而在這裏也沒有表示我對于上述對樸氏批評的意見之餘裕，不過覺得在中國，現在批判樸列汗諾夫尙未其時，正如批判德波林也嫌過早一樣。批判樸列汗諾夫自然是很好的，但是，一，請先眞正理解他；二，請看看自己如果不要樸列汗諾夫是否能夠站得起來；三，請先給我們以比樸例汗諾夫更偉大更正確的體系。果能如此，樸列汗諾夫將不打自倒了。然而，這卽令可能，也需要不小的力量。不然，卽類乎蚍蜉之勇了！

自然，我不否認，在樸列汗諾夫之祖述者中，有許多不正確的傾向

——如培列維爾塞夫，但我們不能以培氏歸咎樸氏。正如不能以布哈林歸咎馬克斯，列寧一樣。實際上，樸列汗諾夫門下，也有幾派：例如，瓦浪斯基等代表其左翼，培列維爾塞夫等代表其右翼，而佛理采，是他的正統。黑格爾——柏林斯基——車爾尼綏夫斯基——樸列汗諾夫，黑格爾——馬克斯恩格斯——樸列汗諾夫，是世界科學美學理論的正統；而佛理采是樸列汗諾夫的眞正繼承者。馬查頗能繼佛氏之後，才識甚足，但常爲不正確方法論所蔽（如波格達諾夫，布哈林主義。參看共產主義學院之集體批評。日本馬列主義藝術學研究一輯所譯），不過其成功還是不可限量的（註一）。誠然，現在蘇聯文藝理論界對于佛理采也頗有批評，甚是說他也是受了孟塞維克主義的影響。佛理采對于現代帝國主義期間的文藝，尤其是普羅文藝，乃至資產階級革命期間之藝術，估計誠有未足之處，然而這是方法論上的問題，似乎是與什麼孟塞維克說不上的。也許，如樸列汗諾夫行時不久一樣，在中國，佛理采也將有被斥之一天罷（而現在，已經有了，十一月記）。

一九三〇年以後，蘇聯理論戰線上，米亭等所提出的‘列寧的階段’問題，正在各方面清算從來的理論活動。高唱‘爲列寧主義而鬥爭’，清算一切非布爾塞維克的要素，在五年計畫厲行中再建期的蘇聯，誠然是有意義的；但所謂‘列寧階段’，實在不免語病。爲什麼呢？列寧主義與戰術，不是一個凝固的東西，而是通過鬥爭成長光大的；這口號，無異否認過去的一切理論鬥爭，認那都是非列寧主義，甚至反列寧主義的，甚至列寧的批判論，也要屏諸‘列寧階段’之外了；同時，執着于現在，又不免阻礙將來的發展，事實上，蘇聯的理論鬥爭，還有更偉大的將來，我們不應固步自封于現在的‘階段’。這雖然無關宏指，而我特別提出者，是覺

得我國理論界要選擇地有批判精神地學習蘇聯，不能一步一步地踏襲：否則，今日崇拜波格達諾夫與布哈林，明日又扔將毛厠去？今日喊德波林，明日又批判；今日唱新寫實主義，明日又否定；今日翻樸列汗諾夫，明日又丟掉；正如蘇聯拉普今日的'爲活的人間'(Ermilov)，'心理的寫實主義'(Liebedinsky)，'所有一切假面之暴露'等，傳到日本，然在蘇聯不久又被批判爲'抽象，曖昧，易于曲解的口號'，而要'站在新的階段上'，於是日本又要馬上來加以更正了。這樣走馬燈似的追逐，結果成了理論的遊戲，要在理論上創作上有什麽偉大的建設，是使人焦燥的。這種梁啓超主義不大可爲訓，雖然不斷的精進可喜，然何如首先更深刻地更切實地更嚴肅地深思一下呢？

還有一個重要問題，須在此處略爲談一下者，即列寧之反映論，或模寫論的問題。樸氏批判家說他不懂'反映論'，但反映論是什麽呢？樸氏眞不懂'反映論'麽？

列氏在經驗批判論中說：

'馬赫使其明快說明——即謂物質是感覺之合成，與以'感覺'爲物質"象徵"(正確地說是物之像或模寫)之反對論(哲學底唯物論)明白對立……。恩格斯在其著作上不斷專門談到物及其思想底模像，以及思想的模寫……。'(日譯普及版六九頁)。

又說，

'只要略爲注意讀過反杜林論，費爾巴哈論者，就可看到：恩格斯關于物與人類頭腦上，以及我們意識，思維及其他上面的那模寫 (Pictures) 所述的無數實例罷。恩格斯不說感覺以及表象，是物之象徵，但徹底的唯物論者必定用模寫(Pictures)，像(images)，反映 (reflections)

之詞，以代"象徵"(Symbols)。'(同上七十頁) 這也不過是嫌樸氏不大徹底而已。

又說，

'…… 樸列汗諾夫之象形論 (Theory of Hieroglyphs)，以人間之感覺(sensations)與表象(Perceptions)，不是現實的物與自然過程之複寫(Copy)，不是其模像(Image)，不過只是習慣的記號 (Signs)，象徵，象形等等。……恩格斯不說物之象徵與象形，而說物之復寫，模像，反映，映象。……樸列汗諾夫在唯物論的說明上，犯了明白的謬誤。……(同上三八九，三九九頁)

但樸列汗諾夫是怎麼說的呢?

樸氏受俄國學者塞丘諾夫 (Setschonov)的影響，以'對于各個由我們所感覺的音之震動，乃至有強弱，高低，長短的音之移轉，現實上完全一定的音運動之變化，是與其相適應的。……我們所感覺的類似與相異，是適應于現實的類似與相異的' (對象之思維與現實性，參看樸氏譯註費爾巴哈論，日本川內譯本二二五頁。)，於是樸列汗諾夫說：

'這是無疑義的，因而不能說物之本體之認識不可能。……我們的感覺，是將現實中所發生的東西帶到我們知識中的象形文字 (Hieroglyphs)。象形文字，不像由這象形文字所傳達的事件。但象形文字可完全正確地傳達(表現)事件之本身——這也是很重要的——及這些事情之間所存在的諸關係。'(樸氏譯註費爾巴哈論，川內譯本，二二六頁)。

但是樸氏在其註釋之第二版上，訂正了這易于誤解的公式：

'這是正確的。但要注意的，是塞丘諾夫沒有充分應用正確的文字說明。如果他承認我們的印象，不過是物本體之假定的記號時，則他似乎

是承認物本身有某種我們所不知道的，不能達到我們意識的'姿容'(Figures)。然而，這姿態，不過是物本身對于我們作用的結果。將這作用除外，物本體也沒有什麼'姿容'。……我……後來感覺到由這用語而來的一切不便，應作這樣的聲明'(同上二〇八)。在與波格達諾夫論戰的戰鬥的唯物論中，對于也主張過另一種'反映論'的波氏，又在這用語上回襲他時，於是樸氏又說：

我在作了這個聲明以後，以爲不會有什麼誤解了。然而，對于閣下(指波氏——秋)，就是不可能的事也是可能的。閣下作一種不注意這聲明的"姿容"了。而再作痛烈的文字之玩弄。然而這玩弄，是基于這一點的：即將我現在的用語，和從前(旁點樸氏——秋)所支持，而我自己曾認爲多少模糊而廢斥的用語看做一個東西。這種"批判"之"漂亮"，是在一切公平的人們之眼中的，我沒有加以特徵之必要。現在已爲閣下的模楷，屬于觀念論派的我的論敵之許多人，他們在執"批判"之筆以前，在我自己表明不滿足的用語之弱點上咬文嚼字，"批判"我的哲學見解。而這些紳士諸君中許多人，十之八九是開始從我這裏知道：我原來用語是何以不滿足的。我默殺他們許多浩瀚著作，他們不要害怕好了。決不限定一切批判都是值得反批判的。戰鬥的唯物論，日本川內譯本，八〇——八一頁；第二公開信第一部分)。

在這一段下面，樸氏附有四註，重要者有二：一是說他確信這用語之不充分，是由通讀純粹理性批判中之一段而起的；其次，是說：

'……就是我堅持舊日的用語，……我的批判家之見解依然是破產的，……不同只是程度之差而已。……然而，我還不懷疑這個事情，即：因我拒絕了自己從來用語之一，於是這些紳士諸君就可注意到讀者當

作我的唯物論之最大短處而開始描出的地方，我很高興給他們以大出風頭的機會。然而甚至于觀念論之反對者的 V Ilin(列寧假名——秋)，也在其唯物論與經驗批判論中，認反對我之象形論爲必要，實在非常遺憾。此際，他是認將自己和那種沒有什麽了不得的見解的，給他們以完全無論爭餘地而明白的證據的人們，置于同列爲必要了!'（同上八一——八二頁）

列寧以其反映論模寫論，反對象形論，自然是正確的，然而一般地，自始至終樸氏並非站在象形論之見地，而他曾聲明其用語之不充分，都是我們知道的。最足以代表其哲學的見解的一元史觀，唯物論史，根本問題，評注費爾巴哈論，戰鬥的唯物論，乃至我們批判者之批判，實際上都是站在恩格斯模寫論之見地的。他之所謂'姿容'，與恩格斯列寧所謂'反映'和'像'，意義是相同的。'姿容'者，如他所說，非'形式'之意，而是'在主觀意識中關于客觀所存在的明白表象之意'，卽反映于主觀的物體屬性（屬性——一物對于他物之關係，形式——對象之法則與構造）。樸氏的認識論除姿容論外，還有同義的印象論。

'對象是藉對于我們所起的印象（Impression）爲媒介而認識對象。……如果將這些印象捨象，我們就不能規定對象。……'(仝上六七頁)。對象經過感覺在我們主觀中所構成的印象（不是所謂印象派所理解的印象——秋），與恩格斯列寧所謂'反映'，'像'，實際是同一的，——也就是物之'姿容'。在這裏，image 與 figure 是沒有什麽不同的。

西洛可夫，愛曾柏格(I. Shilokov. A. Aizenherg) 合著之辯證法底唯物論教程中，說列寧加象徵論以嚴厲批判後，樸列汗諾夫亦不得不承認其謬誤（日譯一六九頁)云云，是不大合乎事實的。事實上，樸氏註釋

費爾巴哈論出于一九〇五年。而列寧之偉著係出于一九〇八年。自然，如愛克塞利洛德女士擁護其師之舊說，以列寧之模像說係'再造主體與客體間之鴻溝'（據米亭所引），但是不對的；確如德波林說的，'問題只是用語，不是本質'（列寧之辯證法）。我之所以不憚麻煩重提這些舊事者，一來是蘇聯許多少壯理論家喜專門攻擊樸氏不理解反映論，二來中國正多今日公說公有理明日婆說婆有理的理論家與翻譯家，不久對于樸氏攻擊之聲，恐還要鬨然大作罷。關于樸氏遺產問題，最近在蘇聯也不是沒有論爭（如哥列夫與米亭之爭）。以樸氏不懂反映論，於是其'再現論'是受動主義的。也是遠于事實的。其實樸氏明明在十八世紀法國戲曲及繪畫中說'藝術文學同樣是生活之反映'（藏原譯階級社會之藝術五〇頁）。不僅此也，樸氏并不以爲文藝純粹是一面鏡子的某種意味上的客觀主義者，他并且知道這反映一面作階級集團之鬥爭之表現，一面還經過階級心理而生屈折，並有時反作用于社會心理。列寧在其評論托爾斯泰的三文中，說托爾斯泰是'俄國革命之鏡'，'雖沒有正確反映現象'，但'如果我們研究的人眞是偉大藝術家，革命之若干本質的方面，必使其在作品中多少反映出來'，托氏'一方面，不僅是供給了俄國人生活之無比的畫卷，更是供給世界文學之第一流作品的天才藝術家；另一方面是地主與基督教之狂信者'，'藝術家的托爾斯泰之世界意義，思想家及傳道者的托爾斯泰的世界聲名——兩者都反映俄國革命之世界意義于其中'，'托爾斯泰所屬，而在其天才的藝術創作中及其教義中看出可驚嘆的造型的特徵的時代，即一八〇六年以降至一九〇五年之時代'（爲俄國革命之鏡的托爾斯泰，托爾斯泰論，托爾斯泰及其時代）。因此，我們可以說，樸列兩人的藝術觀之基本點

是一致的；不過列氏比較在其批評中常與實踐聯結，而樸氏比較在理論方面深入而已。而這也不過是程度之差而已，并且，如樸氏常指出藝術家中常有在其作品中表現與現實矛盾之虛僞思想一樣，列氏亦以爲感覺與表象，亦常爲'不正確之寫像'。也許，如列寧所指出的，樸氏不大理解'對立物之統一性'的法則，然而這不是樸氏常沒有將這一點與實踐聯繫起來，而列寧說得更徹底更明確而已。因此，要使列寧之反映論或模寫論，與樸氏再現論對立，是多餘的企圖；實際差別不過是名詞程度之小異而已，譯費爾巴哈論的樸氏，不會不理解反映論的。誠然，列氏在其大作中，批判了樸氏許多，然而也擁護了樸氏許多。有許多地方，列氏比樸氏更爲徹底而已。在經驗與批判論中，與其說列氏反對樸氏，倒不如說他是補充樸氏的。革命以後，樸氏以晚年反布爾塞維克之故，頗爲蘇聯要人所恨，甚至不主張印他的文集，還是列寧極力主張，說樸氏雖反對他們，但他在哲學上是有許多寶貴的遺產……這樣，他的全集才能出版了。疾妄如仇，愛眞若命，明銳博大，氣韻沈雄。至哉，列寧！大公無私，列氏有之。惜乎，世罕其人矣！

最後，前年斯大林在十六次黨大會的報告中'黨內事件之指導的問題'之項以及不久斯氏致無產者革命編輯部的信'關于布爾塞維克主義之歷史之若干問題'在蘇聯理論上誠然有偉大的意義，誠然是貴重的指導原理，然蘇聯及日本理論家卽以否定文藝科學上樸列汗諾夫的正統性，我以爲是不必的，例如，阿維巴赫，爲普羅文學的熱心，當然可佩，然而可惜他在理論上，除了許多口號以外，是過于喬吝了！例如在其去年的爲普羅文學之領導權（載世界革命文學雜誌英文版第五期。卽日譯之建設期之蘇聯文學）一長文除了大罵一番樸列汗諾夫是孟塞維克，大

篤一番培列唯爾塞夫，瓦浪斯基派來攻擊樸列汗諾夫以外，無非是要爭取普羅文學的領導權，在堅實的理論的供給上，畢竟太少了。我想，若不多讀，多想，多看，專門伸拳勸手，破口大罵（罵人不要緊，要罵得有內容，要像哲學的貧困，反杜林，史的一元論，唯物論與經驗批評論那樣罵），終于報告決議，是不夠的。我說這話明知或不爲人所諒，但我仍然不得不說。文藝科學上高唱不爲樸列汗諾夫，而爲列寧之正統性，是不足以建立完全的藝術科學的。事實上，列寧關于文學，不過談得很少，雖然流下許多指導的意見，但不及他在政治，哲學上，樸氏在文藝上的遺產。樸氏雖然受了孟塞維克的修正，但我們可以列寧主義糾正過來，自然，樸氏在文藝科學上流下許多問題沒有完全解決——如藝術之本質與機能，形式與內容問題，文藝史之辯證法發展，文藝與政治，藝術價值，創作方法等問題，總而言之，唯物辯證法的整個藝術科學及其歷史問題——然而我們的責任正是應當承繼他的遺產來發揮光大。倘若不要樸列汗諾夫，我們的科學，將如何的貧弱，甚至于從什麼地方開始都將惘然罷。總之，我的意思：政治上——列寧的正統；文藝科學上——樸列汗諾夫的正統。樸列汗諾夫主義不是與列寧主義衝突的，正如馬克斯列寧主義中也還有許多脆弱的東西一樣。我們的任務是在馬克斯、恩格斯、樸列汗諾夫、列寧主義之下，鍛鍊我們的理論，以馬克斯，列寧主義發展充實樸列汗諾夫。如有懷疑者，就請他聽列寧的遺訓：

‘不眞正研究樸列汗諾夫(註二)，算不得一個眞正共產主義者。這對于青年黨員，是應當牢記的’。(時革命後也) Adoratsky（應該是布爾塞維的理論家）在其所編列寧主義理論之體系中亦記此言。攻擊乃至無視樸列汗諾夫的理論，實際上雖與樸氏無損，而却是對于列寧遺言的

玩忽與不敬。而倘若相信自己的意識是健全的，當不會恐怕樸列汗諾夫會傳染孟塞維克病給他罷。因此，在樸氏批判已經起來的今日，對于志在文藝研究者，我仍敢獻以此書——

在這裏要掃除一切的疑懼，

一切的懦怯要在這裏死亡。

* * *

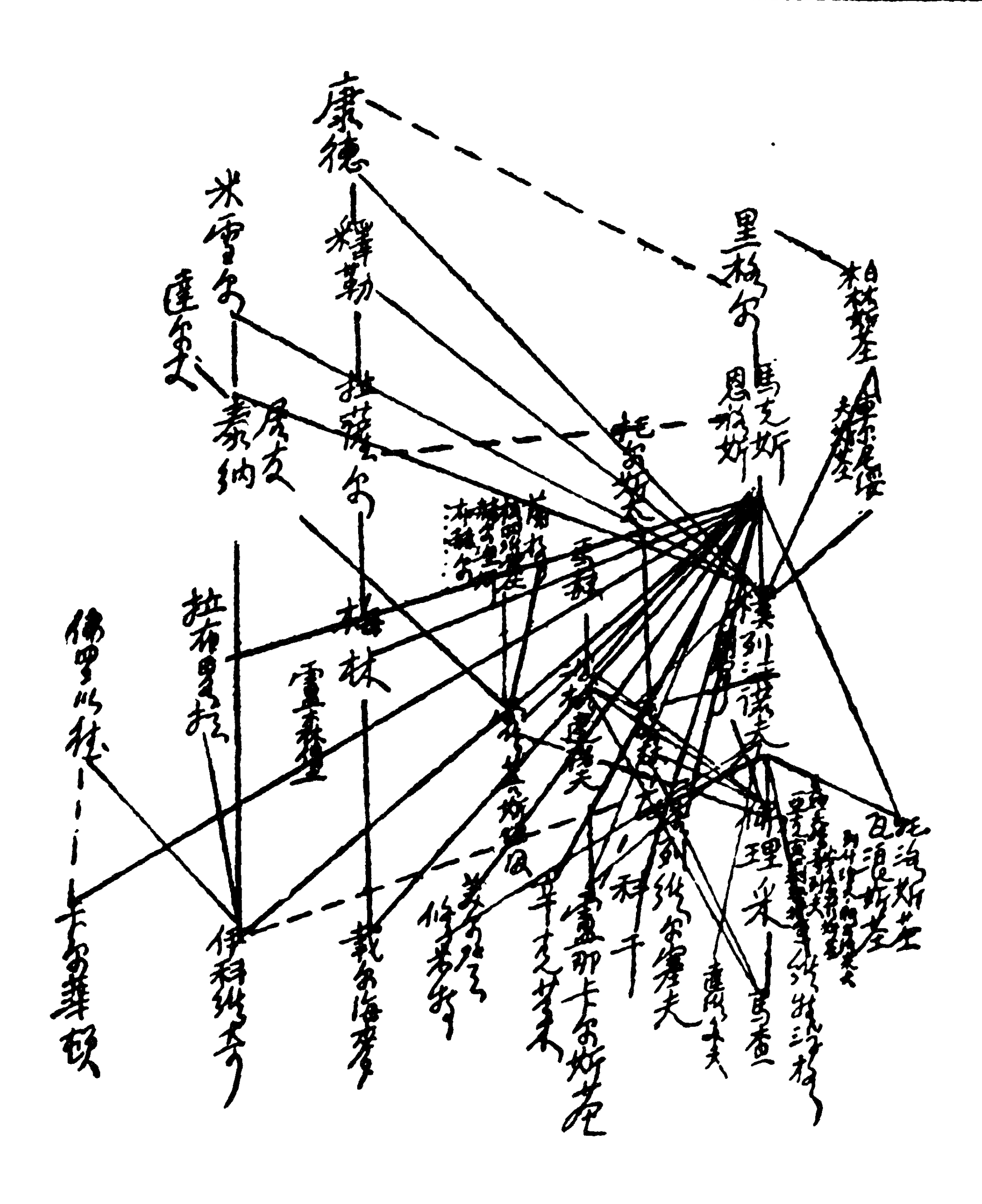
最後，我不得不聲明一句者：即是最近在理論批評上，被我所敬愛的批評家批評爲孟塞維克的觀念論者。樸列汗諾夫是孟塞維克，譯樸列汗諾夫自然也是孟塞維克了。這邏輯的前提與推論方式，是過近于羅織的。退即一萬步講，我還嚴肅地談一句：不限定理論上有缺點的人，一定是與其'政見'相聯，也不一定理論正確的人，就一定政見正確；反之，也不限定政見正確的人，便一切萬對，一切萬能；并且，也不限定政見不正確的人就一錯百錯，什麼也沒有對的。總之，理論之正確性幷不一定與其政治見解之正確性成絕對之正比例。而且，也不限定自己相信是正確的，就眞正正確。事實上，天下就沒有這樣一個全人。就是列寧，也曾有估計不週之處。列寧所謂'黨派性'也不是這樣理解的。要以爲一個人的話與某一時期革命團體的指導理論大綱不同，便去詮索，深文周納，說是有某種反動政治意見在作怪，我想，這種政治的神經過敏，不見得就眞是'誅心之論'的。事實上，整個的革命，都容易有錯，就是高爾基，不僅過去經過了許多動搖，有許多不正確思想，即在最近的作品中，亦不是完全與建設期的實踐一致的。然而我們就能說高氏有某種政治陰謀麼？又如，拉普'，可說一直在解散以前，都犯了重大的錯誤，然而他們可說始終是擁護黨的。即令在千萬年後，人類都是新的共產主義的新後輩，

思想之階級制消滅幾千年，大家都沒有不良影響的殘餘，而都是在新的正確的社會意識下鍛鍊出來的新人類，也不見得就沒有理論上的論爭。革命的道程也還長遠，後之視今亦猶今之視昔，誰敢担保自己就是十足的貞金革命家，每一句話都是革命的經典呢？而只要每一個有思想有良心（這不是唯心論）的人，誰也看得見革命的遠景的。我說這些話者，就是知道此書中所說的，也并非絕對的眞理，批評是歡迎的。然而要'索隱'到什麼孟塞維克之類，我是不願領教，而且也不願答辯了。

最後的最後，我還有一個感覺：即是正確文藝理論的建設，還有待于研究。科學美學上的一切古典著作，還要大作一番介紹的工夫，從前F T先生曾有此計畫，擬將居友，布赫爾，格羅塞，希倫，華拉雪克，泰納，布蘭兌斯，霍善斯坦因……等人的著作，請L.S.M.D. S.F.……諸先生分途譯出，我想，這些巨作。以及黑格爾美學，米雪爾的畫史，柏林斯基的文集……樸列汗諾夫梅林佛理采馬查不待說了，此外，蘇德和其他諸國文藝論家的許多勞作，只要是比較有價值的，都能夠精譯出來，這堅實的工程，實勝于千萬篇的論辯，而對于我們的子孫，將更有實惠罷。此外，世界名著名作的介紹之重要，當然也是不容緩的。我是這樣誠懇地期望着，而覺得這是中國研究文藝的人士之共同責任啊。

——一九三二年，'國慶停止紀念'之日，在上海灘上之一小樓中，孑然一身之時。——

（註一）·茲試將近世科學美學之系統，列一圖表于下。倉猝所製，自多未周，聊見"衣缽"流傳之大概耳（亦有較難歸于某一系統者，如辛克萊）：



（註二）俄國研究樸列汗諾夫之著作甚多，尤以哥列夫等爲力。除書中已經節譯或全譯之亞爾案夫與佛理采之傳記及評論，書中曾引之論樸氏經濟學，哲學，歷史學（如 Bezsonov, Sarabianov,…… 之著作，與其他研究樸氏之著作（如 Zaslausky 等），以及在哲學上發揮依承樸氏的著作（如Deborin, Axelrod 等）以外，茲將俄國研究樸列汗諾夫生平及其藝術，理論的主要的權威著作，略舉如下（批判樸氏之著作如 Gazganov，及 Averbach 等已

略舉于書中，茲不贅)：——

(一)關于研究樸列汗諾夫生平及其藝術理論之書籍：

B. Gorev著：俄國第一個馬克斯主義者樸列汗諾夫。

B. Gorev 著：樸列汗諾夫(傳記)

S. Volfson著：偉大底社會主義者(樸列汗夫生平概要)

S. Volfon 著：樸列汗諾夫(樸列汗諾夫詳傳及其文獻詳誌)

V. Vaganian 著：樸列汗諾夫(社會政治見解之批評)

M. Yakovlev 著：爲文學方法家的樸列汗諾夫

L. Axelrod (Orthodox) 著：雜記與回憶

L. Deutsch 著：樸列汗諾夫(著者屬少數派係樸氏最好的友人，1922)

G. Zinoveev 著：共產主義的創立者與其領袖(傳略，見著者文集第十六卷)

V. Vaganian 著：樸列汗諾夫文獻史之材料

S. Volfson 著：在樸列汗諾夫的周圍，1922 年的樸氏文獻。

Andorsky著：樸列汗諾夫之幾事(此書已由友人賈皓從事翻譯)

(二)此外還有關于樸列汗諾夫的論文散見于各書及各雜誌者略舉述如下：

P. Lebedev Poliansky：樸列汗諾夫(見新世界 No V, 1928)

A Lejnev：爲藝術理論家的樸列汗諾夫(見文學與批評之諸問題，1926)

L. Axelrod：關于樸氏對藝術的態度(見馬克斯主義之旗下，V—VI,1922)

V. Vaganian：樸列汗諾夫與柏林斯基(見仝上雜誌V—VII, 1923.)

L. Voitolovsky：給樸氏的回答(見基輔思想 No 65,1913)

A. Lunacharsky：Literature Silhouette(一月九日，1923)

V. Friche：樸列汗諾夫與科學底美學(樸氏藝術論集之序言)

V. Poliansky：樸列汗諾夫論托爾斯泰(見馬克斯主義之旗下IV-V,1923)

Pokrovsky：歷史學家之樸列汗諾夫（見馬克斯主義之旗下；亦係批判樸氏者，但態度不同。

(三)關于紀念樸列汗諾夫之集體研究或叢刊：

勞動解放社，第一期與第五期，"紀念樸氏委員會"出版，1924。

馬克斯主義之旗下，第五六期，內有 Friche, L. Axelrod, Trotsky, Lunacharsky 等人關于樸氏之論文。

——編校完竣記——

本　　論

唯物史觀藝術論

——樸列汗諾夫及其藝術理論之研究——

'一定時代之藝術，有其特殊的風格（style），卽有以特殊形式表現的特殊性質。這特殊的形式適應于特殊的內容，這內容適應于某種觀念形態，這觀念形態則適應于某種心理……'（Bukharin）

內　　容

* * *

插 圖 目 次

前　　記

近代藝術及文學之社會學底研究，實開風氣于'爲藝術而藝術'理論之老家的法蘭西，這眞是一個有趣味的現象。自然，在他們以前，已有Flemish派繪畫史的著者米雪爾(Alfred Michiels)于一八四七年提出藝術社會學之根本問題，然而他沒有給他提出的問題以答覆，一直到泰納之出現，才在藝術學上投一大的波紋。在十九世紀以前的美學，大家幾乎都以文藝爲一種超自然的靈感或超物質的精神衝動的產物，於是文藝的究竟，也只以神祕妙境或只可意會難以言傳的妙諦等類遁詞了之，固然在這種不着邊際的觀念論的藝術論中，未必沒有足以使我們賞心稱妙的議論，然而畢竟以迷離惝恍之詞來講藝術，結果無異於不說；這就成了'美學的貧困'，'形而上學藝術論之貧困'。十九世紀一羣社會學的美學家出現于法蘭西，開始將文學藝術當作一種社會現象來考察，才使'貧困'的'藝術學'，呼吸一點新鮮空氣。杜波(A.Dubos)，泰納(H.Tanie)，

恩內寬(Hennequin)，居友(J. M. Guyau)先後以社會學的觀念，應用于文藝研究領域之中，以新的原理來考察藝術作品，才使藝術理論，漸漸脫離于朦朧雲霧之中。尤其是泰納藝術哲學和英國文學史的兩部巨作，在藝術社會學上，留下輝煌壯大的紀念碑。然而，泰納並沒有將藝術放在堅實的基礎上，他一脚踏進了唯物論的門口，馬上又回到唯心論的陣地（這自然是因爲當時還沒有堅實的唯物史觀哲學的原故），所以終久不過完成一半的社會學的藝術哲學，美學仍不免遺在觀念論的虛墟之中。同時在德國方面，杜波之後五十年天才美學家赫德爾(Herder)熱心研究這個問題，以後格洛斯(K. Gross)格羅塞(E. Grosse)等，都企圖建立新的藝術學，尤其是格羅塞，抱着綜合藝術史藝術哲學建立'藝術科學'之志願，在原始藝術研究，作了極有價値的說明。然而亦因沒有正確的觀點，就是一部分的研究也常導于不正確的結論。直到了俄國樸列汗諾夫(Georgi Valentinovich Plekhanov)，才根據健全的辯證唯物哲學，建立了唯物藝術觀的基礎，與藝術研究以一種絕大的新的光明。至此才將藝術學救出于唯心論形而上學的迷宮之中，而置于實證的基礎。於是我們才算有了科學底美學(Scientific Aesthetics)，有一種藝術科學(The Science of Art)這種東西的基礎了。

'我死之後，勞動者是否承認我的事業是爲他們的呢?'，提起樸列汗諾夫的名字，使人首先不禁浮起這偉大天才臨終時最後傷心的遺言。據說，他是在這囈語的斷續聲中而去世的。稍知近代俄國社會運動史者，誰也知道他是有名的所謂'俄國馬克斯主義之父'，俄國最早而最卓拔的理論家，最堅強的實行家。他又是俄國無產階級運動之父，社會民主黨的建立者與布爾塞維克最大領袖之一。一八七六年十二月，在彼得格勒

羣衆示威運動,以一十九歲的青年,在赤旗翻飛中,作其第一次的處女演說,這響亮的聲音,在其個人及俄國革命史上,是永垂不朽的紀念。是後奔波亡命,接連組織建設'勞動解放團','俄國社會民主勞動黨'及'布爾雪維克',他的理論及活動,開俄國革命一新時期,使俄國社會運動從民意派活動及恐怖主義走進戰鬪的馬克斯主義時代者,是他不朽的大功。俄國的一羣馬克斯主義者以及列寧等革命領袖,都是在他的著作之下,鍛鍊他們的哲學理論的。他與恩格斯考茨基倍倍爾等一時爲第二國際之元勳,在國內則與列寧等共同活躍。後來'俄國社會民主黨'分裂發生,他逡巡于革命派與改良派之間,好久不能决定他的態度;列寧,馬爾托夫等少年勇士登台之後,聲望愈落。晚年遂與列寧等分袂,變而爲孟塞維克的指導者。於是曾經'二十年間'蹈厲風發,爲工農及青年瞻仰之中心,以理想理論之權威縱橫一世的老革命家,陷于觀念及行動的矛盾之中,在羣衆之間,悄然無色。他的主張不行,自然對于多數黨抱着反感,他的理論遂亦不知不覺成爲少數派的護符了。歐戰之際他主張參戰,與考茨基等呼應,更逢多數派之怒。這樣,在晚年孤獨蕭條之中,看着多數派的成功與自己的失敗,在新興階級之侮蔑,誹謗,以及自己思想破綻之苦惱之中,俶然落魄,終其波瀾起伏的生涯。然而如米爾斯基(D. S. Mirsky)在其現代俄國文學 (Contemporarv Russian Literature) 上說的,'……雖然這俄國馬克斯主義的總代表,預言者與碩學,在大戰中變爲愛國社會主義派的領袖,共產黨員仍尊其爲僅亞于馬克斯恩格斯的一個先生。他是普遍地被認爲俄國智識界最大的頭腦(brains)之一。'他的哲學與文學之理論遺產,對于馬克斯主義深化發揮的傑作,眞是世界科學社會主義文獻之最高峯,列寧氏亦讚賞不置;尤其是在世界最初馬克

斯主義藝術理論之建設上，更放不朽的光輝，謂現在唯物史觀藝術論的研究者莫不是多受他的指示而尚無能出其右者，亦非過言；而現在俄國批評家在藝術理論及批評上，皆從他的理論出發，奉其言論爲圭臬者，亦决非無故的。熱烈的政治活動，哲學的理論發揮，使他不能聚精會神地專心于藝術研究，創立一個系統的馬克斯主義的美學法典，不過他對于藝術上的一般問題，作了一二十篇著名的論文，在這些論文中總算草創了這法典的原則，使後起研究者有一個階梯可以準則。最近逝世的俄國馬克斯主義理論泰斗佛理采（W. M. Fritche）教授在樸列汗諾夫論文集藝術論序文中說：'G.V. 樸列汗諾夫對于自己所提出解决的問題，以他特有的見解與興味之廣博去接近，不僅對于文學，即造型美術，音樂也加以研究；又原始民族之創作，達到文化高度的民族之創作，也同樣地加以檢討。而在這些問題的範圍中，根本重要的問題未爲他所提出者，想來是一點也沒有。即藝術之起源與本質，社會對于藝術的影響，'天才底'個性之意義，藝術創造之發展的要因，形式與內容等等問題，他都討論到了。'本書雖僅以研究樸列汗諾夫爲主，然而實在科學美學的一般原則，都已包含于樸列汗諾夫的理論中了。

赫爾岑（Hertzen）說黑格爾哲學是'革命代數學'，這定義用到馬克斯主義上面還更要正確罷。辯證法唯物論的理論，階級鬥爭錯綜複雜變化的觀察，永久鬥爭永久發展進步的公式，是眞正革命底代數學。樸列汗諾夫就是以這代數學應用于文藝領域的天才數學家，以馬克斯主義的耒耜耕種了在他以前馬克斯學說完全沒有顧及的處女地與荒土的開山祖。他自己說他研究的態度說，'我鮮明直接地說，我是由唯物史觀底觀點來觀察藝術，如觀察其他社會現象一樣的。'正確地應用辯證唯物

論于文藝園地，這便是樸列汗諾夫創業的意義與價值。

但是，這裏未必沒有一個根本疑問，就是：唯物史觀是否完全正確的理論呢？唯物的歷史解釋是否絕對的眞理呢？這是關于藝術部分的研究的觀點之眞確與否，同時是關于歷史全部研究的觀點之眞確與否的問題。這問題要涉及經濟，歷史，哲學的討論，而世上已有無慮千百的著作在證明這種觀點爲不可動搖的眞理，毋庸在這裏贅述而且在這短序裏也是絕對不可能的事了。自然，這個疑問，在目下很'左傾'的中國思想界，當然是不會發生。不過在很容易接受一種思想的國家，在某種意義上也未必不是這種思想牢固深入的暗礁：這恐怕也未必是一種過慮。現在無論在俄國，在德國，在英國，法國，美國，和日本，也不乏許多勇敢的'博士''學者'，繁徵博引，'證明'唯物史觀的'破產'，高叫，'馬克斯主義之崩壞'，至少，也有所謂'第三史觀'者的主張。這些大著作，我想也總有搬到中國的一天——其實，中國現在已經有'民生史觀'的大發明了。我在這裏只說一句，就是眞理并不是絕對的；而眞理愈高，則愈是不能直接證明的。美國的實驗主義者也是如此主張，據他們的意思，眞理不過是一種'說得通'。何以見得地'球'一定是圓的呢？我們旣不能一個觔斗翻到雲端，拿着最高望遠鏡看見地確是一個皮球似的浮在空中；地球又不能告訴我們說，'各位，我是圓得像一個橘子呀！'然而，我們若假定地是圓形，則天體現象，日月星辰的運動，都可以'說得通'，毫無矛盾，比其他任何學說都'說得通'些，那麼，我們便不容懷疑地圓說了。同樣，歷史藝術的唯物的解釋也是如此。樸列汗諾夫說得好：'我們且假定這見解正確，以做我們研究藝術的出發點，如果這種普遍見解是錯誤的，那麼，我們對于藝術的進化將什麼也不能說明；但藉這種見解解釋進化，比其他任何見

解都說得圓滿的時候，就是我們對於這種見解得着一個新而有力的證據了。'

將文藝和唯物史觀連結，決不是冒瀆繆絲(Muse)之神。將理想之光輝的領域，將最高雅，最微妙而最崇高的人間之夢與靈感，解析其與冷酷現實之密接關係，這不獨絲毫無害於我們對於文藝之美的鑑賞，反之，我們明白了這美的根源變化，反足以使我們更瞭然於這美的實際。如最純潔靈秀清幽的白蓮之花，原是出乎污泥；最崇高甜蜜美妙偉大的戀愛，根本還是性欲本能之動機的昇華一樣，精神理想亟源於物質現實之底；藝術之頂點雖高出乎理想之雲端，而其深根是在經濟及社會生活的基礎之中。實在的，不是如聖約翰所說，

'太初有道' (In the begining was the Word)，

而是如歌德托浮士德的口氣所更正的，

'太初有事' (Im Anfang war die That〔deed〕)。也就是費爾巴哈(L. A. Feuerbach)說的'不是思維規定實有，而是實有規定思維'；也就是馬克斯更確切說明的'不是人類意識決定人類生活，而是人類生活決定人類意識'了。

然而，這裏同時有一個大的危險和流弊——這就是馬克斯主義的誇張，曲解與誤用。這一個現象幾乎在各國都不免發生；在中國，嘗如像'有錢就是有閑'這一流的'唯物史觀'學者的議論，只能看作一種笑話。樸列汗諾夫的大功，就是指出觀念形態與經濟之間僅有間接的關係，嚴戒以經濟直接說明藝術現象的淺薄，他的意見不啻是一切馬克斯主義俗化的預防。他靈活地使用辯證法唯物論於上層構造中最複雜綱緻的藝術問題，毫沒有粗雜窒滯之迹。傳統的陳舊美學所最怕者，並不是偽

莽滅裂的議論，而是嚴整細密的科學分析。因此，樸列汗諾夫成了'右翼''左翼'批評家所同樣不喜的人物了。不過蘇俄現代大批評家列捷尼夫(Lejnev)說得好：'樸列汗諾夫是建設於辯證法底唯物論之原則上的科學美學之創始者……他的價值，不僅在他確立了藝術科學的一般命題，恐怕更其是在他研究觀念形態最複雜問題之際表示如何可以使用馬克斯主義方法，以及應該如何使用這種方法這一點。在這範圍上，他還是永足爲我們之師的罷。所以，謂他在無產階級登於政治舞台之時已成爲不必要的批評家之代表者，眞是荒謬之見。恰恰相反，就是從這時候起，理論家樸列汗諾夫尤其更有必要。資產階級眼光中，他常常是一種無緣的，莫明其妙的"馬克斯米達"(Marx-meter)；能理解，認識他在觀念形態領域內的功績者，只有無產階級而已。樸列汗諾夫——對於我們，决不是昨日的藝術理論家，而是明日的藝術理論家；不是已經超過了的階段，而是現在所將登於其上的階段。最近數年間，我國(蘇俄——編譯者)藝術問題上理論的思想，比較樸列汗諾夫的遠爲後退。游移不定的抽象原則，馬克斯主義方法最粗雜的惡用——這是最近藝術思想之特質的，每天都碰得到的現象……'這幾句話，也足以使我們了解樸列汗諾夫在現代批評上的地位，同時也好像是對於我們的一種警誡了。

自然，雖然樸氏嚴正的方法，優秀的結果是毫無可疑的餘地，不過他對於藝術理論的著作不能不說是只帶一個Sketch的草案性質，一般公理性質，沒有完成一個完全的體系；惜乎他早年不得專心致力於此，晚年亦未竟其素願而終；不過，他關於藝術問題的正確理論與正確方法，實在已包含着，至少也暗示着今後從事於馬克斯主義藝術學，社會學底美學之建設者之無限的眞理與教訓。社會學底藝術科學之一般重

要原理，樸列汗諾夫都有重要的說明，至少也有精確的暗示或序論。遵循他的道路，繼承樸列汗諾夫而使其發展，是我們應有的任務。所以，在這意義上，研究樸列汗諾夫是我們切實而刻不容緩的要求了。區區此作，就是抱着這種目的而寫的。

作者對於唯物藝術史觀的研究，是幾年來自己所最感興味的問題，對於樸列汗諾夫的著作尤抱着非常的喜愛。不過樸列汗諾夫的藝術思想，並沒有構成一個系統的著作，只散見於近二十篇論文之中；再他以對於藝術的豐富素養之故，在他許多哲學思想史，及馬克斯主義理論著述之中，動輒引證藝術（這是與其他馬克斯主義學者及一般社會主義者不同的），指出藝術與社會進化的關係，以說明觀念形態之本質與歷史。他是在他著作之中，討論他人所不討論的複雜而困難的觀念形態之一的藝術現象。所以樸氏對於藝術的意見，不僅在其專門討論藝術的論說中，同時亦散見於其全部著中作。他對於藝術的許多精萃而豐富的見解，正如所謂萬斛源泉，隨地湧出；好像燦爛的星火，隨處迸發於其博大的著作集中。要了解樸列汗諾夫的藝術論，是必須讀他哲學著述和全部的集子。作者不敏，試就自己所知的樸氏著作的大部分，蒐集起來，將他對於藝術的一切理論，整理爲一個相當的統系，編譯爲這本書；同時將各國唯物論藝術學者的重要意見，凡足以與樸氏所說相印證發揮者，亦擇要附於篇中；有時，亦略爲附加一點自己的見解。所採用根據的樸氏著作，除馬克斯主義之根本問題(The fundamental Problems of Marxism)係據英國 Eden與Cedar Paul 之馬克斯文庫第一卷譯本並參照日本藤恆恭及木村春海之譯本外，其餘論藝術，原始民族之藝術，再論原始民族之藝術三篇係據外村史郎所輯譯之藝術論；論文集二十年間第三版自序，

社會學上所見的十八世紀法國戲劇與繪畫，無產者運動與資產者藝術，藝術與社會生活四篇係據藏原惟人所輯譯之階級社會之藝術；車爾尼綏夫斯基文學觀，柏林斯基車爾尼綏夫斯基皮沙列夫三人論係據藏原氏所譯之車爾尼綏夫斯基論，易卜生論，斯托克曼醫生之兒子，勞動者運動之心理，烏斯彭斯基論係據外村史郎所譯之文學論；柏林斯基文學觀，我國民粹派作家論，俄國批評界之命運，朵布路夫與阿斯特羅夫斯基，赫爾岑與農奴制，爲涅克拉梭夫二十五週年忌日作，柏林斯基與聰明的事實，再論托爾斯泰，赫爾岑與農奴制度，和俄國社會思想史之後部等等……則因尙無全部之譯本，只藉雅可維萊夫（Yakovlev）之馬克斯主義文學方法論家之樸列汗諾夫論與列捷尼夫（A. Lesdjnev）之文學及批評問題之譯文中豐富的引證得知其一般；歷史上偉人地位之問題係據日本'馬克斯書房'佐野學等所監譯之塞孟可夫斯基（S. Semkovsky）編輯之馬克斯學教科書第四編；論托爾斯泰論文三編係據蘇俄'馬克斯主義文庫'第十八卷所收輯之列寧，樸列汗諾夫論文合編之馬克斯主義之鏡中所映的L.N.托爾斯泰之田畑三四郎譯本；一元論之歷史觀之展開問題及附錄論文多篇，近代唯物論史概論，俄國社會思想史序論則據川內唯彥，榎本謙輔，佐佐木孝丸之譯本。其他樸氏哲學著作如戰鬥底唯物論，宗教論，評釋費爾巴哈論等亦係據川內唯彥之譯文。除樸氏自己著作外，參考列捷尼夫文學批評問題之昇曙夢氏譯本（昇氏所譯僅其上篇改名馬克斯主義批評論）及雅可維萊夫樸列汗諾夫論之石田與喜司氏譯本頗多，尤以篇中第二三兩章及第十章取材於該二書者甚爲不少。此外如布哈林（N. Bukharin）之史底唯物論（*Historical Materialism*），法國伊科維奇（Marc Ickowicz）之史底唯物論之光中所見的文

學 (La Litterature á la Lumiere du Materialisme historique), 德國霍善斯坦因(W. Hausenstein)之藝術與社會(Die Kunst und die Ge-llschaft), 繪畫與社會 (Bild und Gemeinschaft), 格羅塞 (E. Grosse) 藝術之起源 (The Beginning of Art), 樸列汗諾夫以後唯一最大馬克斯主義藝術學者佛理采的大作藝術社會學(昇曙夢譯)等等之中, 亦頗有所取材, 附於各章本文及附註之中; 又俄國哥列夫(B. I. Gorev)無產階級之哲學——唯物論, 呂沃夫·羅加赤夫斯基 (Luov-Rogatchev-sky) 最新俄國文學史概要, 托洛斯基文學與革命(Literature and Revolution), 德國美爾丹(Lu Märten)女士藝術之唯物史觀底解釋(Historisch Materialistisches uber wesen und verändenrung der Künste), 美國卡爾華頓 (V. F. Calverton) 文學之社會學底批評 (The Newer Spirit: A Socialogical Criticism of Literature) 波格達諾夫之社會意識學概論, 辛克萊之拜金藝術, 泰納的藝術哲學, 希倫(I. Hirn) 藝術之源始(The Origin of Art)等書以及 Mehring, Labriola, Kautsky 等世界的權威的馬克斯主義學者論唯物史觀的文獻, ……凡與樸列汗諾夫所論有相當關係者, 亦相當有所引據。此外關於若干俄文材料, 多得力于藏原惟人, 岡澤秀虎之翻譯, 又自平林初之輔及青野季吉論文集中也有若干取材的地方。本書係以樸列汗諾夫之研究爲中心, 同時將近代諸家的研究的菁華, 約略加以增補; 所以覺得名爲'唯物史觀藝術論', 也沒有什麼過分失當之處罷。

'樸列汗諾夫傳', 係據樸氏很信任的一個同志亞爾柴也夫 (U. Alzaev)所作的傳爲底本, 稍加增刪而成的。關於樸列汗諾夫生平事蹟, 即有所敍述的, 亦皆偏重於其政治活動方面, 在其中, 我們很難看出一個

爲文學家的樸列汗諾夫之一生。在作者所見的關於樸氏生平的敍述，只有這一篇還比較詳細、也曾經寫信請留俄朋友能爲我蒐集一點關於這一方面(爲文學家的樸列汗諾夫的生平)的材料，但據說卽在俄國也很少已經出版的關於樸氏文學生活的詳細傳記，只有慢慢地來蒐輯。在將來，也許能夠還有比這更滿意的東西，不過在自己現在的見聞範圍內，最足以傳樸氏生平的傳記，這還是我所僅見的最詳細的一篇了；在這傳中，也頗足以使我們認識樸列汗諾夫的面影。但因爲亞氏多少帶點少數黨的色彩，故在第九節以後據說有許多擁護孟雪維克攻訐布爾雪維克的黨見意氣之言。這個問題本來不是普通所想的那麼簡單，也不是像我這種不懂政治的人所能了解，而這一類的材料在俄國社會運動史，俄國共產黨史中固然重要，但可以無須在這裏大書特書；再則樸氏晚年的轉變，卽令不說是可惜，也未必是得意的一着；所以，關於這些黨爭意見言論，亦從日譯將它'割愛'了。不過在第九節以前，還都是亞氏原作的面目。再這傳也是根據竹尾弌氏之日譯而重譯的，而差不多竹尾弌氏所譯之全部，係病中勞友人白河君之筆。但因全部經過我的校改，自然當完全由我負責。此外則由我根據伊藤秀一露西亞社會運動史，高畠素之，辻潤，尾瀨敬止所作樸氏小傳，季諾維埃夫 G. E. Zinoviev）之俄國社會民主黨史(英日譯本)，克爾巔柴夫（Keldientzev） 俄國共產黨小史等書，加以增補及註釋。倘有疏漏錯誤太大的地方，尚乞閱者諸君之垂敎。

作者未能直接暢讀樸氏原著，只能根據他國譯本，是自己覺得最爲遺恨的。不過外村史郎，藏原惟人，昇曙夢，川內唯彥等氏，都是日本斯學的權威，可信的名譯，這或者足以使我得免于罪戾。樸氏的文章本來

是雄厚汪洋而富于彈力的文體，原不十分易譯，譬如日本石田興喜司的，樸列汗諾夫論雖係據俄文直譯，仍謬誤百出，實在難于恭維；但凡是遇着譯文拙澁難解的時候，則多賴日本友人之助，請教日文之意義，或與在日本找得到的俄國原文及德國譯本校正，又據各種日譯本加以比較，索其原義，務使其意義豁然而後已。自己實在還不敢'勇敢'，來冒瀆這名貴的文章；亦并不相信一定要譯得旁人無論如何不懂，才算是'專家'。寫起以後也想請深通俄文的朋友據原文加以精密的校正，終因時間關係，這計劃只得暫時終止。疏誤之處，自所難免，倘有深解俄文的諸君能據原文指摘所譯的錯誤，則是我所最欣喜最感謝的。

文藝之社會學的研究，實在是目前最切要的事。而樸列汗諾夫就是這領域中最高的燈塔與導師。尤其是在藝術理論最幼稚，最淺薄而混亂的中國，倘若要建設新的藝術原理，不獨是絕對沒有不遵循樸列汗諾夫準則的資格，而在這樣混沌的文藝思想界批評界中，就說樸氏的若干原則是一個指針，怕也不是過言罷。中國近來樸氏著作的翻譯漸盛，實在是一個可喜的現象。這一本拙作，以樸氏理論暗示所涉的範圍之深廣，自然只是這方面研究的一個最貧弱的收穫，一個基礎的門徑書；在最近的將來，或者還能有一個較使讀者滿意的果實。倘能因這淺陋之作引起大家對于樸列汗諾夫研究之興趣，甚至能據原文將樸氏文藝哲學著述全部直接移植過來，或者根據樸氏的理論方法，將世界文藝——至少中國文藝的歷史作一番新的研究：這就是作者所最欣望的了。

不過文藝之唯物史觀的研究，雖以樸列汗諾夫爲最早，成功亦爲最大，然而尚有幾個人物，也是絕對不可沒的。如佛理采，他是步着樸列汗諾夫的足跡，做了幾部有名的文學史和樹立新'藝術社會學'的人，他晚

年的巨作藝術社會學，是嶄然爲這一方面之世界的泰斗，以其謹嚴的學風，賅博的學識，卓拔的創意與光輝的敍述，建設馬克斯主義藝術科學的體系，由樸列汗諾夫開山的藝術社會學，至佛理采才給以最初的系統，他否定過去一切藝術學說，而由社會學底，經濟學底眼光，馬克斯主義的方法與標準，檢討古今東西藝術及其變遷發展之迹，巍然在藝術學界上放一異彩。我現正在從事迻譯，預備作本書的續篇。其次如盧那卡爾斯基所極力讚頌不置的霍善斯坦因，主要地是在繪畫及其他造型藝術範圍中作雄大深入的研究。雖不免有若干可議之處，但其卓越的成就，是永在社會藝術學上呈燦爛之光芒的。最近如法國的伊科維奇，其史底唯物論之光下所見的文學，在法國是一部草創的書，雖然有許多不正確的地方而亦幷沒有什麼絕大精深之論，然而他的方法與態度，是尙不傷於獨斷的。至於盧那卡爾斯基，雖然受過樸列汗諾夫嚴厲的批評，在其思想中有許多非科學的見解，但他的實證美學和批評論文中，在心理分析上是有相當偉大的功績的。此外加爾華頓也是不可忘記而有希望的人物。此外雖還有許多學者，但我覺得其成就不如這幾個人了——不過此外諸人的研究，即令有若干偏頗之處，假如能夠將樸列汗諾夫所指示的幾個重要原則記住，則不難認識他們的弱點；同樣，他們所提供的材料，我們也容易據之加以修正而成爲有用的東西。所以，樸列汗諾夫不獨爲我們開闢了一個新的土地，而且指示我們一個最正確的方向了。

然而同時我要聲明一句，我們並不要以爲樸列汗諾夫已經將藝術上一切問題都討論盡了，如先前所說的，他是馬克斯主義美學之創始者——一個極聰明的創始者，所謂創始，就是說這一個領域還有很遠的道程待於我們完成的意思了。而且，我們也不要藝術創作與批評的全部原

理，只須求於樸列汗諾夫著作中，一切藝術現象之本質與評價，樸氏都已說得至矣盡矣了。世界上沒有這一種萬應如意錠，同樣我們也不需要這種東西。我在這裏敢提出兩個人的名字，是足以幫助樸列汗諾夫的理論更完成的罷。一個是奧國精神分析學家福羅以德(Sigmund Freud)一派的所謂'苦悶（尤其是性的苦悶）之象徵'說，他們以為人類一切活動皆以廣義的性慾為中心，誠然未免失之過於誇張；不過性慾如何是人類本能中最強烈最微妙複雜動力之一，如何由性慾之昇華造成種種美妙悲歡，極情緒變化幽微之至的，只要一看戀愛性慾的題材在文藝上占着何地位也就可以知道了。精神分析學解剖創作者的靈魂，深入其無意識之底，探其欲望，希求，與理想，無疑的是有絕大科學底價值。我們可以藉此發見為因內底音聲（心聲）所激動靈感的存在的'個人'。不過此外還有一種更強而更有力的音聲——社會之聲，他們是忽略過了。他們是一種重要的個人主義的方法，但完全看掉藝術之社會性。譬如福羅以德分析文西(Leonardo da Vinci)的有名論文，我們即令知道文西創作如何與其幼時無意識的性欲本能之抑壓有關，依然不能理解文西以及文藝復興時代一般巨匠作品之意義與特質。文藝是個人產物同時是社會現象。不過文藝是社會之聲的反映，也是個人之聲的表現，只有唯物史觀藝術理論能充分說明藝術之社會底根源，意義與性質，而精神分析學則可以分析作品產生之作者心理過程。所以我說這兩種學說不獨是并行不悖，而且是相輔而行的。其次在批評上，我舉出英國裴特(Walter Pater)的唯美批評。讀者知道裴特是一個如何的理想主義者，尤其是他的學生王爾德在'Intention" 中如何弄極端觀念論批評的'警句'(paradox)者，或者要以為這是與唯物史觀如何大相逕庭罷。然而讀者不可忘記了樸

列汗諾夫批評任務的第二句（參看八章第二節），即藝術批評第一是要尋出藝術作品之社會學底'同等價值物'（equivalent），第二步就要分析藝術作品之美學價值。試看樸列汗諾夫批評威尼斯第六屆國際美術展覽會的論文（參看第八章第二節），就可知詩人天稟的樸氏是如何有極優雅高尙的鑑賞力，有如何'在美底物象當前時深爲感動的'氣質。藝術是一種社會產物，同時是一種美底作品——這是藝術的特徵。所以藝術的價值也就有社會價值與美學價值兩種了。裴特在其偉著文藝復興論（The Renaissance）中，以清瑰典麗之筆，發精微美妙之思；以其深銳的觀察，去捕美底存在之靈魂。我們是可以在其細密的觀察與娓娓的淸談之中，洗鍊自己細膩，高尙，優秀的審美底趣味。尤其可以使我們注意者，就是裴特也是一個卓越的辯證論者；這在他文藝復興論的結論中最足以表現了。——我在這裏遂順便大胆地說一句，差不多一切優秀的思想家無不是優秀的辯證論者。列寧說，'矛盾如何才能一致，如何一致，也就是如何成爲一致的東西——在如何條件之下這些矛盾各轉變相合而一致——何以我們不應將這些矛盾認爲一種死化凝固的矛盾，而應該認爲一種某物轉變爲他物的動的，有條件的，活的東西：關於這種思維之學，卽是辯證法……'；不獨古代希臘，中國，及印度佛經的思想中，都流行這種辯證哲學，不獨恩格斯樸列汗諾夫指出近代思想先驅者的盧梭是辯證論者，歌德也是辯證論者；在我對於現代日本文學論者中最心折的廚川白村先生，也無疑是輝煌的辯證家。他不僅說明文藝是矛盾（苦悶）的產物，尤其是在其文藝思潮論中，以希臘思潮與希伯來思潮，靈與肉，理智與感情，神性與獸性，這兩大思潮之二元的盛衰起伏，往復循環，對立綜合的鬥爭之歷史，來說明歐洲文藝主潮之演化變遷的。他

的近代文學十講，也是站在這同類的見解之上。固然廚川先生并沒有看出這兩種思潮的基礎，何以這一時代這一種思潮得勝，那一時代那一種思潮占勢，以及何以一種思潮在各個時代又花樣翻新，不是原來的色調，然而他的說明之能成爲一貫的系統，使人覺得興味深濃者，其成功之點即在理解文藝思潮之證辯法底發展的。

附錄六篇，第一列寧與藝術，是列捷尼夫文學批評問題上卷中之一篇，茲據昇曙夢之譯本所譯出，在這裏可以將這兩個命革領袖的藝術觀加以對照。本想還將關於論述列寧藝術觀的文字多譯幾篇，後來覺得不如另外輯爲一本'列寧與藝術問題'的專篇，就只將這篇可爲代表作的收在這裏以見一般。自然，列寧在藝術上絕對不是能與樸氏並肩的理論家，這是毋庸諱言的。不過他們的見解趣味頗有些相同之處，讀者可以在這裏看出了。第二篇藝術與無產階級，係德國老革命婦人，現代世界革命的一個有權威的指導者克拉拉　柴特金（Clara Zetkin）的有名演講，她在這篇演講之中，關於藝術與無產階級的關係以及無產階級對於藝術應取的態度，含着許多眞實而有價值的教訓。樸列汗諾夫對于最近藝術的分析以及無產階級與藝術問題比較不過談得很少或僅有若干的暗示，關於前者，現代匈牙利批評家，俄國共產主義學院（Communism Academy）中學者馬查（I. matsa）的名著現代歐洲之藝術，即是以唯物論辯證法，解剖現代歐洲藝術，足以補樸氏之不足；關於後者，還只這她的這篇演說，是觸到這問題核心的重要的文獻，所以附在這裏。第三篇文藝創作之機構，則譯自伊科維奇之史底唯物論之光下所見的文學中，解析文學之社會性及與社會生活之關係極爲簡明透徹。第四篇政治底價值與藝術底價值係日本藝術理論家平林初之輔所作，這篇文章

在日本引起熱烈驚大的論爭，我曾譯載小說月報，現在收在這裏；平林也是尊重樸列汗諸夫的，這篇文章係對於日本批評界及盧那卡爾斯基批評論綱中之一部分而作，其所謂政治價值固然比較樸氏所謂'社會學的同價'窄狹，而對於藝術價值又顯然比較重視，然在某種程度上可說是與樸列汗諸夫批評原則一致，而我是大部分同意的，所以也附在此供讀者諸君之一閱，最後兩篇都是兩年前舊作曾登北新半月刊中者，文藝起源論可與第五章參看，革命文學問題是在當時革命文學高潮初起時所寫；這兩文都粗疏殊甚，後者尤嫌未能盡所欲言，然而只要能使讀者能得到若干暗示也就是望外之幸，所以仍原樣姑存於此了。

插圖十數幅，想足以幫助讀者更加了解本書的內容。這些圖像有幾張不甚常見，蒐集之際，稍費心力。（馬克斯，恩格斯像坊間原來很多，而且有很清晰的照像，本不欲附入，不過因為加入似乎好一點，這兩幅畫像是美國一個有名漫畫家所作，附入其中者，一半還是因為畫得有趣。）不過還有一兩張覺得最重要畫的，終因時間空間經濟的限制，終於找不到。譬如樸列汗諸夫叫到巴黎去的人無論如何應該進Lauvre 美術館去看一看的David 名畫'Brutus'（參看第六章），就終於沒有見到。既沒有機會到巴黎，只有在美術書籍中尋找，但看見許多德法英日的美術書物，不得見這幅名畫，甚至在 L'Art Francois de la Revolution à nos Jours 中收集了許多David 繪畫，獨沒這張。這只有等待將來再找了。

本書係以樸列汗諸夫之研究為主，與自己獨立以唯物史觀作藝術之研究性質有點不同，故本書之體例，自有其應有性質，這一點希望讀者諸君明白。再因自己學力之有限與時間之倉猝，在編纂體裁及當輕當重之處，自不免還有欠完善之處的。這只有待將來再慢慢來修正了。

最後，對於在這拙作編譯之際給我鼓勵最大的翔穆君，教我以日文疑難之處的藤野哲太郎君，助我對照俄文本及德文本的明石武雄，蘇非諸君，幫我譯樸列汗諾夫傳的白河君，在文學之中給我一些有益意見的張栗原君，於此誌深誠感謝之意。

還有在名詞之翻譯及人名之音譯，有些地方也似乎有聲明一下的必要，然而這惡劣的序文已經寫得累贅了，在後面本文中順便加以申明。

最後的最後，再說一遍期望有解原文的諸君能指摘其中失當或錯誤之處，使在再版之日，得成爲一本比較完善之書。

一九三〇年二月，大雪霏霏之際，於東京早稻田四暢半之寓居，孤燈小爐粗茶劣烟之畔，秋生記。

樸列汗諾夫及其藝術理論

第一章　緒言

樸列汗諾夫，如近代俄羅斯的幾個巨人一樣，是多方面的天才；他是革命家政治家，是思想家哲學家，而更是藝術家及文化批評家。他是'俄國社會主義之父'，幼年就是一個叛逆者，被學校除名，靑年時候係俄國'土地與自由'社的重要人物，爲'土地'及'自由'宣傳活動，被政府追捕亡命于巴黎，熱諾亞，和瑞士，在亡命之中成了最大的馬克斯主義學者，後來與亞克塞利洛德等組織俄國馬克斯主義政黨最初母胎的'勞動解放團'，又與列甯等同爲俄國最初眞正共產主義政黨的'社會民主主義勞動黨'，以及布爾雪維克的建設者與指導者，他是俄國革命及社會主義的前鋒導師，而晚年又成了孟雪維克的首領。他又是近代最大馬克斯主義的哲學者，三十餘年的心力，系統地展開，發揮，證實了史底一元論的體系，將唯心論，似是而非的唯物論攻擊得粉碎，俄國馬克斯主義者中，

沒有哪一個不是從他出發的，這就是'俄國馬克斯主義之父'之稱的由來；同時他更用了馬克斯主義哲學方法的武器，以其銳利的炯眼和浩瀚的博學，光照了社會意識形態的全範圍，以唯物史觀在神話學上文化史上藝術史上作了新穎而深刻的研究——尤其是在藝術上，他是科學底美學之創始者，以馬克斯哲學社會學的方法深耕藝術領域的第一人，在世界最初的馬克斯主義藝術理論建設上，負有絕大的功績，藝術論藝術史上的許多問題，是有樸列汗諾夫出現才在資產階級的狹籠中，大學教授陳腐的講義中拉出，給以眞實解決的。然而，他如托洛斯基一樣，是失敗的政治家，在革命上僅留下過去的光榮與傷心的結局；他在藝術及思想上所留下來的偉大而光輝的遺產，比較其在政治上的成就，恐怕是更有價值，更燦爛，而値得我們永久紀念的罷。其浩博的古典著作，豐富的文學遺產，將作爲世界馬克斯主義文獻之寶庫，永放射其不朽的光芒罷。

樸列汗諾夫最傑出的功績，是不僅爲俄國最初最卓拔的馬克斯主義理論家，尤其是在爲世界最初馬克斯主義藝術學的建設者。運用其嚴正的方法，傾倒其博洽的史識，奠定了社會學底藝術理論不可動搖的基礎。在現在許多科學社會主義藝術理論著作家之羣中，如俄國盧那卡爾斯基，佛理采，羅郭赤夫斯基（Luov-Rogatcheusky）亞克塞利洛德（L. Akselirod）以及托洛斯基，瓦浪斯基（Voronsky），列捷尼夫，達維多夫（Davidov），科干（Kogan），在俄國的匈牙利人馬查（I. Matsta）列列威支（Leevitch），哥爾巴鐵夫（Golbatiev），坡亮斯基（Poliansky），博浪斯基（Pollonsky），雅可波夫斯基（Yakobovsky），佐林（Zolin）……等等，德國的霍善斯坦因美爾丹等，最近法國的伊科維奇，美國的辛克

衆，卡爾華頓等等，是直接從他出發，有的是受過他嚴正的批評，有的則恰恰不免走進他所警告的歧路，然而都多少是從他得到許多暗示，至少，沒有哪一個是將樸列汗諾夫的基本理論踏越或是駁倒的；而且最精密最不傷于武斷流于駁雜，確立新藝術理論原理而成就最偉大燦然者，終不能不推樸列汗諾夫。自然，可惜樸列汗諾夫還沒有完全地系統地爲其藝術理論建立一個盤然的體系就去世了，他的著作不能不說不過是帶一般原則或斷片素描性質的東西，然而他遺下的寶貴的遺產，正確的方法，不獨是毫無可疑的餘地，而且這是正須我們深切的學習研究而完成樸列汗諾夫未竟之業的。

在樸列汗諾夫宏大的著作中，其專門討論藝術者：有論藝術，原始民族之藝術，再論原始民族之藝術三封書信體的文字，以論原始民族藝術及藝術之起源爲主；由社會學上所見的十八世紀法國之戲曲及繪畫及無產者運動及資產者藝術，藝術與社會生活，則以討論階級社會之藝術，藝術發達及藝術傾向與社會之關係，以及他對于藝術之形式與內容之意見與現代藝術之批評爲主；文集'二十年間'第三版序文及俄國批評界之命運中，則含着他所寫的可以說是馬克斯主義文藝批評之基準的古典章句。此外他的哲學名著馬克斯主義根本問題，一元論底歷史觀，近代唯物論史概論，俄國社會思想史以及'二十年間'中其他論文，和論述其先輩柏林斯基(Belinsky)車爾尼綏夫斯基(Chernyshevsky)的著作和我們批評者之批評等等之中，到處有關于藝術論的思想之結晶與貴重篇章；此外專門染筆于批評的幾篇 essay，自然也更是精溢的文獻。這世界馬克斯主義碩學，世界馬克斯主義藝術理論的第一人樸列汗諾夫的著作，是科學社會主義理論的淵海，尤其是科學社會學底美學

樹立的古典文獻，這是誰也沒有異議的。謂新藝術論之出發點實在樸列汗諸夫，怕也不是過言罷。

列寧在再論職業組合，時局及其他的實際論文中鄭重地提起'青年黨員'的注意道：'若不研究——眞正地研究樸列汗諸夫的哲學著作，是不能成爲意識的眞實共產主義者的。因爲，他的著作，是全世界馬克斯主義文獻中的菁華。'藝術問題在某種程度上是哲學性質的問題。所以列甯一面竭力主張樸列汗諸夫哲學著述之眞摯研究，而一面將他的藝術論也歸于哲學著述的部門。列甯對於他們青年黨員們所給的注意，對於一切理論地或實際地從事於藝術的人們是可以完全應用於藝術問題的全範圍的；如果我們想在藝術上求眞實的解答與作一個新時代藝術活動者的話。

前蘇俄教育委員長盧那卡爾斯基——雖然他是樸氏的論敵之一——在其與樸列汗諸夫數次相會記中說樸列汗諸夫是明確的，豐富的趣味所有者。他說'他(樸氏——譯者)對於自己所不滿意的作品，能以十分致命的俏皮在片言之中，發表自由的意見。如讀者不贊同他的意見，那麼，那種俏皮的嘲笑呀，會打掉你們的論鋒，使你呆然無措的。對於他自己所喜歡的藝術作品，樸列汗諸夫則以可驚嘆的確切，有時以非常的感激說了又說，足以看出他在藝術史界巨大的功勞。……即在樸列汗諸夫比較小的隨筆，也是這一方面將來研究之基礎。'盧氏在俄國文學史上使樸列汗諸夫與赫爾岑立於最親密的隣人關係。他在有名的文藝批評之論綱中，多根據樸列汗諸夫的意見，而稱之爲馬克斯主義文藝批評之建設者。佛理采在其樸列汗諸夫與科學底美學中，以爲樸列汗諸夫是建築'馬克斯主義藝術社會學'之基礎的人們之一，也就是'科學底美學'之

建設者。這完全是不錯的。樸列汗諾夫自己在其俄國批評界之命運中說，'……科學底美學并不宣佈藝術之永久法則，它只努力說明決定藝術之歷史發達的永久法則。科學底美學是和物理學一樣客觀的。……'從他方面來看，'科學底美學因其特質而是社會批評底美學。因爲科學美學是立于階級觀點，在文藝作品之中首先研究階級的觀念形態，也就決定那階級之歷史運命——生長，爛熟，頹廢，衰亡之過程。科學批評之重大社會意義實在乎此。'

樸列汗諾夫在其著作中，特別注重文學史及藝術理論的問題。爲什麼如此，查斯羅斯基（Zaslausky）在其樸列汗諾夫論中說，'因爲他是特別愛本國文學的學者，是文學家的原故。也就是因爲他和柏林斯基，皮沙列夫，米海洛夫斯基等同樣占一定的地位'與他們同樣是當時人們思想統率者的原故。'

伏爾佛遜(Volphson)在其樸列汗諾夫與藝術問題中說得好，'我們卽不稱樸列汗諾夫爲馬克斯主義科學上之美學創造者，至少也可足以說是這美學的開基人。'夠了，在蘇俄各方面的權威以及各國藝術學者對於這大天才理論家的讚頌，是不妨其徵引的罷。

第二章　藝術理論家樸列汗諾夫之性質

——科學的美學家？政論的批評家？——

關於藝術理論家的樸列汗諾夫，有兩種不同的意見。其一是比較一般地擴大的意見，我們在L.亞克賽利洛德（L. Akselirod），E.亞克賽利洛德，佛理采及其他諸人的論文中可以看得出來。他們的觀點可以概括一句，即樸列汗諾夫是建築'科學底美學'，即'馬克斯主義社會學之基礎上關於藝術的科學'(註一)之基礎的人(參看第一章)。第二種看法可以托洛斯基(L.B.Trotsky)在其關於藝術的許多論文中之一所說的意見為代表。'我們的著作家嘆息"沒有柏林斯基（Belinskys）們"。……自然這裏說到柏林斯基不是指一個個人，而是指一個俄國社會批評家，為文學底鼓吹者與指導者的代表。'……在一種意義上，在極基本的意義上，樸列

汗諾夫是馬克斯主義底柏林斯基，是這高貴的政論時代之最後的代表者。柏林斯基用文學向社會生活打開一個呼吸的孔——他們歷史的任務卽在於此。文學批評代替政治論而且爲政治論的一種準備。……柏林斯基，車爾尼綏夫斯基(Chernischevsky)，朵布洛呂博夫(Dobrolubov)，皮沙列夫(Pisarev)，米海洛夫斯基(Mihailovsky)樸列汗諾夫等，各個都是文學之社會底鼓吹者，或者更甚是新生的社會生活之文學底鼓吹者……。"(註二)

這兩種見解不待言是互相矛盾的。然則究竟哪一種的意見正確呢？樸列汗諾夫究竟是一個什麼人呢？——科學底美學家呢，政論底批評家呢？

首先，且看托洛斯基的話中所含的對於批評家的樸列汗諾夫的活動事業概觀的評價，要導於一個怎樣的結論。那麼，這不過是將樸列汗諾夫的事業，看作政論底批評；而對於他的批評，文藝作品不過爲表白那批評家某種社會政治底見解的端緒才有用處的。總之，批評者，是向社會生活穿透呼吸氣孔而代替政治論的。然而，姑無論我們將'美學'加以如何不同的評價，無論將如何的原則放在那美學的基礎上，與一切其他科學同樣，謂美學須將其研究的對象，視爲局外的東西，而以表明這時代最急進最必要不可缺的政治社會底見解爲一義，這斷乎不見得，是很明白的事情。對於文藝批評取這樣的態度，自然是有種種的價值與功績；不過首先就犯了非科學底弊病。

更進，托洛茲基將樸列汗諾夫與柏林斯基朵布洛呂博夫，車爾尼綏夫斯基，皮沙列夫，米海洛夫斯基相提并論，從他的見地說，完全是不錯的。他們在某種程度上，就是柏林斯基，都可以認爲是典型的'啓蒙者'。

政論底批評如樸列汗諾夫所正確說明的，是普通'啓蒙'時代的副產物，而是各時代的先驅者所站的抽象見地的自然結果。'抽象見地是造成一切啓蒙時代之特徵的。在眞理與迷妄之間，善與惡之間，現在存在着的與應該存在的事物之間，根據抽象底見地，只看出抽象的矛盾。在與旣歸於陳腐的制度鬥爭上，對於事物這樣抽象的從而一面的見解，有時甚至於是非常有益的；不過，這種見解實在是對象之全面研究之障害。文學批評爲這種見解而變爲政論了。批評家考察的問題，不是他解剖的作品之中所說的，反而成了作家在有批評家社會見解之際，會表現於其作品中的事情。……'（註三）然而抽象底見地，首先就與馬克斯主義底辯證法底見地完全衝突。托洛斯基所謂'馬克斯主義底柏林斯基'的定義，在他對於柏林斯基之文學批評底活動所給與的解釋之中，僅僅是一個'馬克斯主義底啓蒙者'的意思。然而所謂馬克斯主義底啓蒙者這句話，是內部自身矛盾的概念。因此，由這句話，可以發生這種形式的解釋了——卽謂樸列汗諾夫在關於文學及藝術的諸論文之中，是拋棄馬克斯主義底見地而立於啓蒙底見地之上的。

倘若托洛斯基的意見正確，那麼，樸列汗諾夫對於我們，不過是'自無產羣衆登躍政治舞台'於是卽刻變爲沒有必要的'批評家'時代之一個代表者（註四）。他對於'鍛冶場'派的詩人們說，'在現代呼吸於柏林斯基的周圍，完全只是暴露左翼民粹派之 Ivanov-Razumnik 式智識階級底離叛。'然而，柏林斯基不是文學批評家。但難道他不是那時代社會底指導者麼?'我們不要忘記他說的'這裏柏林斯基不是當作一個個人，而是一個俄國批評家時代的代表者。'（註四）這批評家時代是政論家時代，據托洛斯基的意見，樸列汗諾夫也是其中之一。因此，托洛茲基對於柏

林斯基等說的話依然也是可以應用于樸列汗諾夫身上了。

這樣，在我們面前發生兩種相反的見解。究竟是誰對呢？樸列汗諾夫是何如人呢？政論批評家，啓蒙者呢？——到底還是在馬克斯主義社會學基礎上建樹藝術科學之基礎者呢？最簡單地答復這個問題，我們莫如看看樸氏對於批評之任務與職分以及美學之任務與職分的見解。

柏林斯基說：'眞實美學之任務，不是解決"藝術必須怎麼樣"，而是解決"藝術是什麼"的。換句話說，美學並不是要以某種僅在理論中得以實現的理想來判斷藝術。不，美學是要以藝術爲比美學遠在以前就存在，而其存在爲美學自身的存在所根據的對象來觀察的。'樸列汗諾夫往往很喜歡三復斯言，而以爲這話中所含的思想是'實在是與有天才的黑格爾的辯證法的素養的人們充分相當的（註六）。'他將其思想以泰納的類推判斷加以補充：'我所努力研究的新方法……是將人類製作品，尤其是藝術作品，當作事實及現象來看，而藉其事實及現象，指示其特徵，探出其原因——除此以外也沒有什麼。這麼樣所研究的科學，並非褒貶，僅僅只是指示，說明而已。'（註七）最後樸列汗諾夫自己非常明白地，有力地表明這同樣的思想：'美學，並不將什麼命令給與藝術。美學沒有對藝術說，你應該保持如此這般的態度。美學的職務只限定于此——即觀察各種歷史時期，有支配勢力的種種法則和態度是怎麼樣發生的這個問題而已。美學不是宣言藝術永久的法則，而是努力於研究決定藝術之歷史底發達所根據的永久法則。……總而言之，美學與物理學一樣，是客觀的，因此，與一切形而上學是緣遠的東西。'（註八）在樸列汗諾夫這些命題之中，實在可以斷言是包含着對於一切眞正美學批評，'科學底美學'之必要條件；而這些意見，是値得我們永遠首肯的。否認'必

須如何'的範疇(Category)的人們,就說是與政論批評,啓蒙批評的見地相隔頗遠也是不錯的罷。事實上,我們在樸氏著作之中,對於這種思想的指示,可以看出若干。第一,如前面所引他關于啓蒙者,關于他們片面的見解妨礙事物全面研究所說的話,也可以看得出來。在其他機會,樸列汗諾夫更明瞭地更鮮明地說過許多。在俄國社會史中,他對于這個演了重大任務的啓蒙批評,表示當然的尊敬;而同時,樸列汗諾夫認爲這批評時代,是一去不復歸的過去的明日黃花了。'在皮沙列夫的時代,俄國作家們站在我們所指示的見地(即科學的見地)是不可能之事。……然而,然而我們并不想去責備皮沙列夫。我們不過是說,皮沙列夫因有其時代的事情所不得不從事的批評,而現在我們再去從事就太可笑了。現在是科學的文學批評可能的時代。爲什麼呢?因爲現代社會科學上不可缺的若干序說,已經確立了的原故。科學底批評既是可能,以外離群的孤立的政論批評,將成爲滑稽的廢語罷……"只要知道這批評(科學底)之偉大社會力者,將已不願再用'政論底'批評之武器罷——這和曉得機關槍的人不願意再挽原始時代的弓一樣(註九)。'

樸列汗諾夫在這裏所說的,可以用以反駁他所不承認的一種狹義的'政論'批評罷。這反駁是不錯的罷。不過這也只是在某種意義是對的。樸列汗諾夫實際上也說過科學批評必定成了政論批評。爲什麼呢?這是因爲其客觀性之力。'客觀批評只要是眞正表現爲科學的,則亦表現爲政論的批評……關于科學批評可以說,其批評之解剖愈是客觀——即那批評愈將社會弊端更明瞭地浮彫地表現,則那批評亦必愈明瞭地顯出社會的罪惡。'(註十)但是,這種的政論性的批評,與皮沙列夫及其他啓蒙者之政論批評,即與對于社會生活開過一個氣孔代替政治言論的

批評，沒有什麼共同之點也是很明白的。

由此觀之，這種對于文學批評及一般美學任務的見解，樸列汗諾夫與啓蒙者相距是非常遠的。反之，樸列汗諾夫否定'必須如何'之範疇，一面努力建立批評及美學于純粹科學地盤之上。他對于批評所表明的這些要求，也是一切科學研究之必須預備的條件。所以，我們提出的這個問題——樸列汗諾夫是科學美學家呢，還是政論批評家的啓蒙者呢？——已經有某種程度的解答了。然而這也不過是某種程度上罷了。樸列汗諾夫除將藝術科學最一般的豫備的要件公式化以外，並沒有再向前進。他在自己原理的適用上可說是非系統的——自然，雖然這些假定在對于像樸氏這樣有大的理論力與推理力的人的關係上，不能不說是很可怪的事情。不過，只要解剖他對於這問題的事業——更明確些說，在若干一般前提之設立與方法範圍上他所作的功績，即令是在最基本的特質上的，也足以明瞭樸氏在藝術研究上的意義與價值了。

但是在這分析之前，我們關於柏林斯基的事還必須說轉來少許。托洛玆基無條件地將柏林斯基附於'高貴的政論時代'，也不能說全然是對的。柏林斯基的批評之成爲政論的，即啓蒙的批評者，不過只是在他活動的後期的事。樸列汗諾夫在論這有名批評家的論文中也明白地指出這一點。又，柏林斯基在其晚年，幾不是站在抽象的見地，常表現爲一個辯證論者於我們之前。'最高程度上重要的事，是柏林斯基在其晚年看出批評之究極階段……在社會階級與階級關係之歷史發達的傾向中。他的批評和與他同時代的急進德國哲學思想發達的傾向全然同樣的傾向離反者，只是在他拋棄辯證法見地變成立於啓蒙者見地的時候。'(註十一)辯證論者柏林斯基，說眞正美學任務不是解決藝術必須怎樣而是解決

藝術是怎樣的柏林斯基，看出批評之最後階段在社會階級與階級關係之歷史發展之中的柏林斯基，是在科學美學之建設上，放最初的基石的人。實在地，他應該認爲是俄國藝術科學之眞正老祖。既是如此，則托洛茲基謂'柏林斯基不是文學批評家而是當時社會指導者，'我們不能認爲完全正當了。然柏林斯基在文學批評領域上，不可否認是有特殊天稟的人(要是從前，將要說是受'上帝恩寵'的批評家等等罷)，又在這領域上除了樸列汗諾夫以外，俄國誰也沒有比他所爲的更多，這不可否認的事實，托洛茲基的話，也是一點也不能駁擊的罷。柏林斯基自己說'嘿，我是什麽批評家！我——不是Pamphlet的作者是什麽?'云云，不過是壓迫他，縮小他的展開，使他不得不僅僅從事文學著述的檢閱制度引起的憤激之中所衝口而出的，這自然不能作爲論證。托洛茲基說，要是現在柏林斯基一定成了'最高政治部'的一員罷。列捷尼夫說，這是會有的事情。不過他雖然如此，可以相信他未必停止於文學著述罷。

列捷尼夫結論托洛茲基的意見說："同志托洛茲基在其所說之中未免將嘆息今日俄國沒有柏林斯基的'鍛冶廠'派詩人論斷得太輕率了。我們豈不是并沒有什麽權利認爲：他們'鍛冶廠'派詩人在他們的話中是屬目於爲啓蒙家的柏林斯基麽？反之，有更大的根據可以相信的，是這裏所謂柏林斯基是現代亦有其意義的辯證論者柏林斯基，有無可比擬的藝術敏感與趣味性的批評家，其天才的推論加入爲馬克斯主義藝術科學中的一分子的思想家之柏林斯基。如果鍛冶場的詩人們嘆息我們這裏沒有這種的柏林斯基，則這嘆聲是可以了解的，是正當的。無論何人，對於我們現代充滿喧囂的掉弄好聽詞句的、酸腐學究的(Pedantic)批評，對於他們是頗給以這嘆息的根據。但鍛冶廠一派的詩人們總未免過

於沉潛於過去。如果他們不是盲目於啓蒙家的柏林斯基而是辯證論者的柏林斯基，則不必激之遠也，實際上有更大的根據可以認識被看作'馬克主義底柏林斯基'的樸列汗諾夫，爲科學底批評之代表者罷。"(註十二)

總而言之，我們可以毫無疑義地說樸列汗諾夫是科學底批評家空前最大的代表者，是在科學社會主義社會學之基礎上建立藝術科學之基礎的人；這個樸列汗諾夫是與狹義政論批評家相去不可以道理計的。不過眞正的客觀批評家同時也就是社會批評家，所以科學批評家在某種程度上也自然是一種政論批評家了——這在後面樸列汗諾夫的批評論中可以看得出來的。俄國十九世紀大批評家柏林斯基，一般說起來實在是一個優秀的辯證論者，科學美學之先驅，決不僅是一個社會啓蒙者而已的；這樣說起來，則樸列汗諾夫的事業也可以說是柏林斯基之繼續進步與發展。在這意義上，托洛茲基說'樸列汗諾夫是馬克斯主義的柏林斯基，'也可以說是另一種的眞實罷。

藝術社會學之根本問題，最初由比利時人米雪爾(Michaels)才公式化了。米雪爾受比利時政府之委託，著佛蘭德派（Flenders School）之繪畫史，他首先考究這個問題，即：一般地，科學藝術史應該如何建設。於是他明白地感覺應該將藝術史放在與那國'政治底，產業底及社會底發達'密接的關係上來研究。不過，在他之前須改藝術史爲藝術社會學的若干問題，就連帶地提起了：首先，在將藝術與社會，社會之發達與藝術之發達連結之前，有知道社會自體是如何發達的必要。然而就是這個問題解決，自然又起來第二個問題了。即'如何的藝術才可以適合人類社會發達上的各個時代呢？'的問題。他以爲'幫助將藝術從形而上學底高

處移到地上的一些問題，卽在乎此。'（註十三）在這比利時學者之中，已經含着藝術社會學之根本問題了。

然而，米雪爾對於自己提出的問題，並沒有給以解答。他僅作一國之藝術史，卽他僅負有想著築於社會學基礎之上的藝術歷史的使命，而他連這目的也甚至於沒有完成。創造藝術社會學——卽設定藝術之某種典型與社會之某種形態間相然的聯繫的科學——的工作，他遺於後進之人了。

以後在藝術史上可大書特書者，卽泰納在米氏七卷勞作再版（一八六三年）之後二年，在巴黎美術大學院所講的有名演講；這就是後來出版的藝術哲學了。藝術哲學之著者無疑的是想以自己先驅者之思想爲基礎，建設造型美術之社會學的。或者，說他是想給與若干模範的項目於這尙未存在的社會學還更爲的確罷。然而如在後面（第十章）要看見的，實證論者，觀念論者的泰納，終於不會明示決定社會全體之發達，從而藝術之發達的'第一原因'的罷。

其次可說是在科學的藝術社會學建設上作一劃一新時期的大貢獻者，要推民俗學者及原始文化研究家格羅塞罷。他首先從事於比較單純的原始藝術之研究，決定形成藝術本質之根源是經濟或'經濟組織。'然而他將他的經濟觀點僅限于狩獵民族的範圍，於是在文化高的階段，藝術依然成了決定于創造個性的東西，恰和泰納根據自己的觀點說明自己所研究的以外其他國家時代之藝術不能完成眞正的藝術社會學一樣，從原始民族之藝術移到文化民族之藝術，格羅塞也不能塡泰納之餘白罷。

只有馬克斯主義的世界觀，才能給與藝術社會學建設之基礎。這就

是前進的資產階級學者，雖然曾經從自己的立場理解其重要，而且熱望完成這複雜問題而終于不能創成的科學。馬克斯主義告訴我們，無論何時何地某種社會形體與一定經濟組織當然地一致，而在這社會形體之中，包含意識形態的上部機構之一定典型和形式，依然是不可避免地當然地一致的。如是，隨着馬克斯主義的發生，才有給與藝術社會學建設以可能性的地盤。然而時至今日，這科學還幼稚得很。西歐的馬克斯主義學者，完全不能深入這個問題，佛理采說，'從事這個問題者，是俄國最初之偉大馬克斯主義者樸列汗諾夫。他以非常的興味，深究藝術，多所著作。……在他以前還沒有什麼人適用唯物史觀于造型美術的意識形態方面。這方法（唯物史觀）雖在經濟及歷史方面早已確立，藝術在這關係上還守着處女的純潔。在與經濟根據隔離的精神文化，這方法一般覺得是不能適用似的。文明民族之藝術無論何時似乎是與經濟社會條件無關地生存而發展的。……然而雖與經濟基礎隔離這領域，在其存在及發展上，完全是受社會經濟限制之如鐵的必然性所規定；而對于一切意識形態從而藝術，這方法也得以適用，而且必須適用——討論這些問題者，是樸列汗諾夫。這在他有名的一些藝術論文中，美妙而確信地論證了。在從發達之最低階段到今日的藝術史上具體的例證上，他的確地論證了在靜學的及力學的狀態上，藝術之直接間接依存于經濟及社會階級的關係。同時，在他的一切論文中，在將藝術之生存及發展上常不變地活動着的一定之社會美學法則，加以公式化的意味上的純社會學材料，實在不少。'（註十四）雖然他的一切論文還不能成爲完全的藝術社會學，但他供給了我們許多有價值的材料，原則和方針了。（註十四）

現在，蘇俄的許多馬克斯主義的學者，正在步着樸列汗諾夫的足

跡，從事于宏大的藝術社會學之建設哩。

（註一）見爲樸列汗諾夫論文集藝術論所作之序文

（註二）托洛茨基文學與革命第六章

（註三）樸著V.G.柏林斯基論

（註四）文學與革命

（註五）文學與革命

（註六）樸著N.G.車爾尼綏夫斯基論

（註七）柏林斯基論

（註八）樸著俄國批評界之命運

（註九）前書

（註十）前書

（註十一）柏林斯基論

（註十二）以上概據昇曙夢譯列捷尼夫之文學及批評之問題，特此申明。關於亞克賽利洛德及柏林斯基以下諸人事略，以後還要講到的。

（註十三）柏林斯基文學觀

（註十四）參照拙譯藝術社會學

第三章　藝術之本質

——樸列汗諾夫關于藝術性質的若干命題——

以下數章中，欲將樸列汗諾夫對于藝術之見解及其研究的方法系統地稍加敍述。不過如在序文中所說，樸列汗諾夫對于藝術上一切問題是非常廣汎地理解的，所以都只能對于最主要的問題加以綱要的敍述罷了。首先且將他對于藝術意見的幾個基本原則或命題（Proposition）檢討一番。

在一切藝術之眞實研究者最初而且最基本的問題——就是關于藝術研究之課題，範圍，及其性質。我們已經看見樸列汗諾夫怎樣對付這問題，怎樣解決這問題了；即是，科學底美學，放棄'應當怎麽樣'的範疇，科學底美學不與藝術以何等的命令。這是與物理學一樣的客觀。這不是想確立所謂藝術之永久法則，只是努力去研究爲藝術發達條件的永久法則而已。

樸列汗諾夫這種思想，不能說完全是他的創見。這不過是柏林斯基與泰納之思想的展開，或者更正確的說，甚至於可以看作只是他們思想的變形。樸列汗諾夫從他的先驅者那裏，借取一切有眞實價值的東西。休謨(Hume)論黑格爾說，他將他所征服的種種意見裝在他的戰車之上；關於樸列汗諾夫，這句話可以同樣適用。樸列汗諾夫美學理論之中；爲其主要成分的，並不是馬克斯主義，而是從他的先輩取來的許多要素混合其中：這個事實，恐怕是一點也不可否認的。在建樹科學法則殿堂之際，並不一定要一石一瓦咸出於自己之手，聰明的建築家，決不辭從在他以前工作者所殘留下來的斷片鑿磨的石堆之中，選擇取適當的東西，爲有益之利用的。不過這件事恐怕不是那樣容易的罷。不能不選擇，有時又不可不將那塊石頭變形使合於它的場位。但是，樸列汗諾夫的確是一個稀有的聰明的建築家，他巧妙地運用前輩的遺產，而又深知選擇之方，取其菁華，去其糟粕，因而完成這科學美學的基礎。

關於科學底美學問題的深刻思想，並不是只有樸列汗諾夫。他有名的幾種原則或命題，在某種程度上得力於其先驅者實多。

這幾種原則是什麼呢？

第一個原則是專門就詩而論的。科學(哲學，批評，政論同樣)可以認爲是藉演繹法的思索，反之，詩是藉形象的思索。這是柏林斯基得意的思想，樸列汗諾夫常常引用，將它做自己‘美學法典之基礎。’(註一)

托爾斯泰在其名著藝術論(What is Art?)中，羅列了許多他認爲自相矛盾而不滿的美的定義和藝術定義，拿出他自己‘感染’的理論。‘藝術是人與人間交通的一種手段。……人類以語言互相傳達自己的思想於他人，而以藝術傳達他們的感情於他人，這是與憑藉言語的交通不同

的地方。'一言以蔽之,'藝術者,情緒感染之手段也。'托爾斯泰這有名的定義,不獨在藝術界有極大的支配勢力,連許多馬克斯主義批評家都大概同情於托氏的理論。樸列汗諾夫在其論藝術的一封書信體裁的文章中,引用托爾斯泰的定義而加以訂正。他駁托氏言語表現思想,藝術表現情感的區別,謂語言也能表現感情——如以語言爲表現情感機關的詩歌就是明證。托爾斯泰自己也說,'在自己內部喚起曾經經驗過的感情,而在自己內部喚起它之後,藉表現於運動,線,色彩,及語言的形象而將這種感情感染於他人,使他人得以經驗這同一的感情——藝術活動於是乎成立。'(註二)他指出托氏自己的話,證明語言並不是與藝術特異的,人與人間交通的手段。接着他說:

"所謂藝術只表現人類底情感,同樣也是不對的。不,它不獨表現人們的情感,也表現思想;不過他不是抽象地,而是藉活動的形象而表現。藝術最主要的特質卽在乎此。據托爾斯泰的意見,'藝術者,是在人將他所經驗了的感情傳於他人爲目的,再在自己內部喚起它而以一定的外表記號表現它的時候才發生的。'不過我以爲,藝術是人在圍繞他的現實環境影響之下所經驗的感情與思想,再喚起於自己內部,而給與它們以一定的形象表現之時發生的。很顯然的事實,在最多情形之下人是以將他所反覆思維以及反覆感覺的東西傳達於他人爲目的而從事於藝術的。藝術者,是社會的現象。"

據托爾斯泰之說,則藝術的特殊性一點也沒有了。所謂以在感情,情緒領域作用爲主的能力,並不是僅藝術固有的特性。例如,宗教也同樣是情緒感染之一種手段。加之,宗教之'感染性'也不能僅以宗教中所含的藝術要素來說明的。(註三)

俄國邁可夫(V. Maikov)對於前述柏林斯基的原則，認爲是殊欠圓滿而有更加'深化'之必要。邁可夫將柏林斯基思想'深化'之點何在呢?即邁可夫以爲'藝術思想'之特殊本質,'不單是使人理解的能力而且是使人銘感的能力:'藝術思想在愛與惡的形狀上發生。而創造之神祕,即在將現實由其同情方面正確描寫的能力之中。'樸列汗諾夫毫不費力地指摘這個定義之不能成立。他在柏林斯基與邁可夫一文中說:'對於自然及人類社會生活上種種現象之所謂同感底(或非同感底)關係，是另一問題,又將這現象藝術底地表現,也是另一問題。'愛'或'惡'的人們之一切,不限定就有詩人的才能。愛(或惡)可以是藝術思想發生之一個重要條件——這大概是邁可夫根據'藝術底思想,發生於愛或惡的形式'所想說的事實罷——然而愛與惡還不是藝術底思想，邁可夫將這必須互相區別的兩個概念混而爲一了。'列捷尼夫說得好:'邁可夫之定義與托爾斯泰定義之差異,不過是前者從創造藝術的方面,從'生產'之要素(Moment)來觀察,後者是從知覺的方面,從'消費'之要素來觀察:但兩者都是從相同出發點——即情緒出發的。對于生活之種種現象,在藝術家所經驗的'愛與惡'之中,不能看出藝術之特殊性;同樣,在觀衆聽衆以及讀者所經驗的那些感情之中，也是看不出來的。'(註四)

關于這個命題,樸氏在車爾尼綏夫斯基文學觀中更說得明白:車爾尼綏夫斯基決不是將藝術和科學'一同看待'。透過黑格爾美學者的車氏,與柏林斯基同樣,很知道學問家是藉論理底論證之助,著述其思想;反之，藝術家則將思想具體化于形象之中的。而且也很知道是依據于創造的幻想'的。……舉個例子來看罷。小說應該怎麽辦呢?大部分是對于論文哲學上人類學原理所述的同一思想宣傳得無限澈底。但是在其

小說中，思想是具體化于形象之中，而在論文內則是藉論證之助而證明的，……再舉一個例子。托爾斯泰像在其作品'伊凡・伊里伊契之死'或'主人與僕'中所述的，無疑是他關于'人生之意義'所到達的思想。不過他說這些思想，同時不是根據何等理論底論證，而是藉其創造的幻想……。'（按怎麼辦及人類學原理皆車氏作品）。

他還在藝術與社會生活中道：戈諦（T. Gautier）說，詩不僅不表示什麼東西，並且不談什麼事情。詩之美是由其音樂韻律而定的。這是大謬不然。完全相反，詩以及一般藝術作品常常是談什麼事情的。因爲，它常常表現什麼東西的原故。自然，它是以其特有的方法來"談"的。評論家藉理論底推理發表自己的思想，藝術家則用形象表現自己的思想。如作家不以形象而藉論理底證明著作，或其形象是爲一定題材（theme）而想出來的，則縱然他不是寫研究或論文而是寫小說或戲曲，他依然不是藝術家而是評論家。一切都是如此。因此，不能說藝術作品之中思想沒有什麼意義。不，沒有思想底內容不會有藝術的作品。'

瓦浪斯基在其有名的論爭論文認識生活的藝術與現代即根據樸氏這個命題而發揮其根本見解的。譯在這裏想足供讀者之一參考罷。

'首先，藝術是生活之認識。藝術不是空想的感情，以及心情隨意的遊戲。藝術不僅表現詩人之主觀感覺和經驗，也不是喚起讀者的"良善感情"爲第一目的。藝術與科學同樣，是認識生活。藝術與科學有同一對象，即是生活——現實。不過科學是分析，藝術是綜合。科學是抽象的，藝術是具體的。科學訴于人類之理智的腦，藝術訴于人類之感性。科學藉概念之助認識生活，藝術則藉形象之助，在生動的感情底直覺之形式中認識生活。'（註五）這完全是樸氏的意見。

布哈林在其史底唯物論中將藝術作如次之定義：

“藝術與科學及物質生產物之任何現象一樣，是社會生活之產物。……

“我們知道科學將人類之思想立以統系，整理之，消明之，排除矛盾，由斷片的知識之屑，縫作科學理論之完全的衣裳。然而，社會底人類不僅思想，而且因事物而感興——他或者煩惱，或者快樂，或者希望，或者喜悅，或者悲哀，或者絕望……。人類感情是無限複雜而纖細，他的精神體驗能夠因時與各種音調合拍。藝術正是將這種感情系統化，或藉文字，或藉音韻，或藉運動（如舞蹈），或藉其他某種方法（如完全是物質的建築），將這種感情表現于技巧底形態。換言之，我們可以說，藝術者，‘感情社會化’之一種手段，或者如托爾斯泰完全正當地解釋的，是情緒感染’的手段。例如諸君要聽表現一定精神情調的音樂作品，則諸君及其他一切聽衆將沉潛于這種情調，而爲其所‘感染’了。一個人的情緒，成爲許多人的情緒，傳于他們，使他們感動，而將他們‘浸潤’于這種情緒了。精神狀態——感情，在這裏‘社會化’了。而與這同樣的事實，在其他一切藝術——繪畫，建築，詩，彫刻，等等領域也發生起來。……故藝術者，感情之系統化于形式者也。”（註六）

這自然是不錯的，不過有一個缺點，（註七）就是如樸列汗諾夫所正確指出的，即藝術傳達于讀者，觀客及聽衆者，不僅單是感情，而也傳達思想。這事實，在其自身以表現思想的文字爲基本的文學最爲顯著，而在演劇，電影，繪畫等方面，也有同等的權利這樣說。藏原唯人根據樸列汗諾夫之意見將托爾斯泰——布哈林所說的加以若干的修正道：

‘藝術是將感情和思想‘社會化’’的手段，同時亦藉此而組織生活。

在這生活組織這一點上，科學與藝術沒有什麼不同。科學亦以其方法組織生活。所不用者，不過是前者係借抽象概念之助而爲，後者是藉具體形象之助而達其目的而已。'(註八)

說到這裏，讀者對于這一點想可非常明白了；不過讀者或者不免要問，所謂'形象'者，究竟是什麼東西呢？所謂形象，即英文之 image。詩人兼美學者的釋勒(Schillers)，已經說過藝術是活的形象。形象一方面是文學內面形式對全體的名稱，一方面是與抽象的象徵(Symbol) 對照之具體。譬如'抽刀斷水水更流，舉酒消愁愁更愁，'這'刀''水''水流''酒''愁'，都是形象，合起來構成全體的形式，表現一種慷慨憂懷的情緒與思想。'採菊東籬下，悠然見南山'，'古池，青蛙躍入，池水的聲音'，這'菊''籬''南山''古池''蛙''水之音'都是形象，合起來便表現一種閑寂幽邃的直觀。一幅畫中的人物山水花鳥是形象，一篇小說中的人物事物也是形象。我們藉我們的理性——或者如裴特所謂'想象的理性'，來接這些形象所表現的本質——思想化的情緒——直觀。近代形象派的詩人即主張不表現抽象類似性，而表現具體特殊性；不模糊地謳歌'愛'，而歌詠唇色，髮香，眼波，胸的顫動…… 使印象宛然如畫。所以哲理詩不是詩，因爲它是用的論辯，缺乏形象的要素。

樸列汗諾夫重視藝術之思想的意思與價值，是對從來將感情思想對立，區別文學藝術的淺薄見解一個重要的反駁，康德也說，'沒有思想的內容是空虛，沒有概念的直觀是盲目。'不過讀者不要誤會，以爲藝術完全同科學評論一樣，完全是表現思想的。樸列汗諾夫不過是說，藝術不僅表現感情，同時也表現思想。並不是抹煞藝術上情緒要素之重要。不僅如此，藝術除感情思想要素以外，還有其他要素的，如爲藝術生命

的美底感性，想像和技巧的要素，及其他一切美底要素。藝術與科學的關係如同宗教和哲學的關係。如上所述宗教也是傳染情緒的（哲學則以知底滿足為主腦），黑格爾曾說哲學與哲學內容相同，所異者不過是方法：即哲學以抽象底論理底實在為對象訴於人類之理性；宗教則以具體的形象所表現的人格為對象，訴於想像力。然而藝術與宗教之間，依然有其不可混淆的界線。

不過我還要說一句，所謂感情理智情緒思想，也是立於一種辯證法的關係，並不是有絕對之區別的。普通看起來，情緒的後面仍然潛伏着一種隱約的思想。譬如喜怒哀樂愛惡欲，都是所謂'情'的，然而喜歡讀書'發須脾氣，失戀而悲，見美景而樂，愛自己的情人，愛國愛父母，怕惡我的情敵，希望做一個革命文豪，這不是思想麼？一定的感情都是有一定思想為背景的——不過是在一種非自覺的狀態。藝術上的思想是情緒化了的思想，藝術上的情緒是觀念化了的情緒。

'藉形象的思索'這個命題，並不僅適用於詩；這在繪畫上，在版畫上，在彫刻上也同樣可以適用的。本來，剩在這個界限以外的，只有音樂一種。這原則之重要性，在其將科學與藝術之領域，或者更正確的說，科學與藝術之方法的領域，給以根本分明的界線。

第二個命題——藝術者，是人生之反映與再現。L.亞克賽利洛德(Orthodox)說，'樸列汗諾夫站在現實主義確固地盤之上。藝術以反映現實為自己的使命。然而這不單是反映現實是怎麼樣，而且反映現實應該怎麼樣，換句話說，即是反映其前進底運動與發展之中的現實。所以，在藝術創作之中那反映所應該看出的理想（當然性）同樣是含於現實之中，是明白的道理。'（註九）不過，樸列汗諾夫固然承認將現實藉藝術而

再現的思想，却是無論何處沒有將那種見解系統地加以詳細的展開。自然關於這問題我們從他那裏看出很多的暗示，不過這些暗示是東鱗西爪地斷片的東西。玆且舉其若干以見一般——即關於釋勒及康德(Kant)之思想，關於游戲與藝術之親族關係問題。'康德謂藝術即游戲，釋勒採用這種意見，車爾尼綏夫斯基却加以反對，不過我們不能同意車爾尼綏夫斯基。……倘若如車爾尼綏夫斯基說的，可認爲藝術之本質的特徵者是生活之再現，那麼，藝術，不單在人類那裏，就在動物那裏也同樣和生活所再現的游戲，有親族關係——這事實不能不無條件地承認了。游戲以及藝術上生活之再現，有極大的社會意義。'(註十)

何以樸列汗諾夫對於藝術是生活之反映這種思想比較談得不過很少者，自然也并非無故的。他在詳論十八世紀法蘭西戲劇及繪畫與社會生活之關係以後，作第一個結論說：所謂藝術——與文學同樣——是生活之反映云者，自然是確實的；不過還有表白曖昧思想的意思。爲理解藝術如何反映生活起見，不可不理解生活之機構(Mechanism)。在文明的民族那裏，階級鬥爭在這機構上是構成最重要的發條之一的。於是只要看這個發條，注意階級鬥爭，研究那鬥爭的種種複雜變化，我們就可以對于文明社會'精神底'歷史，加以若干滿足的說明罷。'那社會之思想的步調，'反映其自身其階級及其階級間互相鬥爭之歷史。'(註十一)樸列汗諾夫功績之一，即將所謂'藝術反映生活'的混沌思想明確地加以解釋；即他從階級鬥爭的見地，解析這思想，如何階級鬥爭影響于藝術之發達，以具體的例證說明之。(在這關係上特別可注意的論文是從社會學的見地所見的十八世紀法蘭西戲劇與繪畫，以後還要詳細講到的)

在其近代唯物論史概論中也說到這個問題，'文學是什麼？——善

良的俗人們將異口同聲的道，文學者，社會之表現也。這個定義很好，不過有一個缺點，就是太籠統，結局等于什麼也沒有說明。文學表現社會其程度如何？又社會常在發展，這發展如何反映于文學之中？如何文學形態適當應于人類歷史之各階段？這完全是必然而正當的質問，然而上述定義則無何等之答覆。又，文學既是社會之表現，則我們在談文學發展之前，不可不明白社會發展及其原因之隱力，是不待言的……。'

藝術是生活之反映，又是社會趣味及要求之反映，已由許多人說過了。但這空虛的定義，自然不能使樸列汗諾夫滿足。爲馬克斯主義者的他，首先將'社會'這名詞的概念確定。他在俄國批評界之命運中說：'社會由種種階級而成立，而這些階級的要求趣味，必與社會關係之中所發生的變遷關聯而變化下去。'他接着打斷到史底觀念論之路，'藝術發達之過程，是依社會生活之過程而决定的……然而社會生活之發展是由什麼而决定……這問題要不能說明，則在美學上，還有再陷于唯心主義的危險。……社會之發達結局是依這社會經濟之發達而决定的。然而這事實，决不是我們對于那曾經是可尊敬的學者的米海洛夫斯基所謂"經濟的弦"(參看第九章註六八)應該發生興味啊……。'

他在論車爾尼絞夫斯基的論文中，更具體地發揮了這個意見：'某時代在那社會有支配力的階級，依然在文學上，藝術上有支配力；而這階級將自己的見解與觀念導入于這些文藝之中。在文明社會，在各個時代有某一階級占支配勢力。不特此也，各階級有其階級之歷史。總之，那階級由發達而成熟，於是到了支配政權，遂又傾于衰微。這樣，這階級的文學觀念以及美學觀念也發生變化了。於是我們在歷史上，就遇見人類各種不用的美學觀念了。這也就是某時代的支配階級觀念，政治觀念在他

時代成爲陳腐的原故。'這也就是因基佐(F. P. G. Guizo)說'文學之歷史可與新社會階級之歷史結合起來,'而樸氏贊賞不置的罷。總而言之,樸列汗諾夫是將與藝術文學現象之發生進化有關的'社會'一字,從茫漠的意味置于科學基礎之上了。

'藝術是生活之反映'這理論,——是法國自Bonald以來,俄國自柏林斯基及車爾尼綏夫斯基時代以來——是一般所公認,大家不起什麼疑惑的。再將這種思想高唱,未免有贅言之譏。他方面,就所謂'以藝術反映人生'這句話,有兩重意義:第一,這句話明確暗示藝術之根本在人生之再現;第二,可以看出是關于文學之發達與社會生活之關係的一種模糊的浮動的思想。這也都是不錯的罷,不過在第一種場合,我們是得着大有價值足以爲科學底美學之基礎命題之一的具體見解;而在第二種場合,關于生活與藝術之關係的一般考察,爲得具體的意義與價值起見,還須要將來之洗錬(refine)與完成(Complete)。這大概就是樸列汗諾夫之所以對于這種理論所以發揮得較少的原因;不過他雖僅以十八世紀法國藝術爲例,已給我們一個彈性地理解生活反映藝術的例證了。他又說,'藝術之任務,在描寫使社會人起興味,使社會人昂奮的一切事物'。(註十二)在這句話裏,也可以看出他是如何廣大地理解藝術之生活性。

由此處所引用的樸氏言論,以及由所謂'詩是藉形象的思索,科學是藉演繹法的思索'的命題之一般意義,可以說——藝術上並沒有何等特別規定的領域的。藝術之對象與科學相同,即是一切生活之表現。差異不在對象只是態度的不同。在論車爾尼綏夫斯基及柏林斯基的論文中,樸列汗諾夫高唱這重要的意見。

第三命題——藝術作品之形式必與其思想適合。這種思想,也是我

們在柏林斯基的'美學法典'之中所發見的;不過一看起來,好像是一句空洞的話。樸列汗諾夫在這話中盛以如何的內容呢?他如何解釋這句話呢?爲明瞭這起見,且引俄國文壇一件論爭的歷史罷。樸列汗諾夫發表在 Reggio 及巴黎所朗讀的論文藝術與社會生活以後,引起盧那卡爾斯基的反駁。其反駁之一是如下所云,即——據樸列汗諾夫的論文,恰恰成了他承認絕對標準之存在。例如,他斷言最近之藝術正通過醜惡之危機。但是所謂絕對的標準者,是沒有的。人們對于美之概念是變化的。果然如此,那麼,說現代藝術實際上是正經過醜惡的危機,是并不能證明的事。

樸列汗諾夫反駁道:'我答辯道,美是沒有絕對標準,而且也不會有的。人們關于美之概念無疑地是在歷史過程之進行上變化。但是,縱然美的絕對標準沒有,又,縱然那一切的標準是相對的,然而這還不是說,對于所從事的藝術底企圖,是否圓滿地成就,我們也失其可以下判斷的一切客觀的可能性。這裏,且假定某畫家想畫一幅'青衣女郎''罷。倘若他在自己的繪畫上所表現的,實際上非常像所說的那個女郎,那麼,我們就可以說他畫得好罷。但是如果我們在他畫布之上到處看見多少濃厚地多少粗雜地,塗以青色的無聊的立體幾何學的形體,不是着青衣的女郎,我們將要說,——他描了他中意的一切,不過,畫的却不是一幅好畫。實際之製作愈與其意圖適合,——或者用更一般的表現說即——藝術作品之形式愈適合于其思想,則其藝術便愈是成功的。這就是所謂客觀的尺度。這樣的尺度存在,所以,打個比方,我們有斷言萊阿納朵·達·文西的繪畫較之爲自己的消遣而染紙的某幅費彌斯克留斯(Femiclius)的小畫更好的權利。譬如達·文西畫一個鬚髯老人的時候,他畫出一個

鬚髯老人了。畫得怎麼樣呢？我們一看，實在生動哩！然而斐彌斯克留斯描寫如此老人之時，爲謹防誤解起見，須得貼一張簽條說‘此係鬚髯老人並非他物’才好。確信美無客觀尺度的盧那卡爾斯基氏，與主張立體派的許多資產階級思想家們犯了同一的謬誤——卽極端的主觀主義之謬誤。自命爲馬克斯主義者如何謬誤至此，我全然想不到啊。’（註十三）

‘詩人者藉形象而思索’，‘藝術者再現生活’，‘形式必須與內容適合’——這是如何舊而陳腐的眞理啊！誠如列捷尼夫說的，‘我相信許多“左翼”的批評家必對樸列汗諾夫的“陳腐”理論，侮蔑地聳肩膀罷。然而這些“一般的命題”在現在還是有極大的力量，藉這二三命題之助（雖然這還不足以構成系統的美學，只可看作是其若干預備要件）在某種程度上，實在是現代藝術理論領域上混沌潮流中的一個指南針。’

譬如，卽在蘇俄，革命後數年間一時所謂‘生產藝術’論大肆流行，楮沙克等以爲藝術不應該是描寫生活而應該是創造生活。以前搾取階級有閑階級的藝術就都是這種被動性的描寫生活的藝術，而這種藝術是毫無補于無產階級的。所以主張要以一定的狀態來表現世界，而重要的卽在要將世界變形。這一類的理論一時成爲文壇論爭的中心，而瓦浪斯基列捷尼夫對于這一類流論之批駁，卽完全是根據藝術是認識生活理論的。又如又有一派的構成主義（Constructivism）者主張以‘科學態度’‘科學方法’來代替藝術手法藝術態度，也是因爲不知藝術手法與科學方法之間有深刻的內在差別——卽詩是藉形象思索，科學藉演繹法而思索，——其卒也無非是將藝術退化于機械的公式之探索了。列捷尼夫說得好，‘我們還到處看見樸列汗諾夫的舊的美學眞理，依然鋒齒堅利。將這些眞理埋葬，縱使僅是其最初的一步——畢竟還早。說這些眞理陳

麼麼？說不過是一般的原則麼？對的，旣是如此就請留意首肯這一般的原則罷。如若不然，這些眞理將導諸君于全然意料所不及的結論的啊！'

這三個命題固然是樸氏美學論中最重要的幾個綱領，不過還有二三原則也是在樸氏理論中占重要地位，而這幾個原則也可以說是由前面三大命題所引申出來而與前者是密切相關的。

第一，藝術者，人與人間精神結合手段之一。

藝術固然無不表現思想的，然而却不限定什麼思想都能表現。羅斯金(J. Ruskin)說得好，'少女能爲失去的愛情而歌，但是守財奴則不能爲失去的金錢而歌。'又說，'強有力地捉住你的感情，詩人詠之，在積極眞實的意味上問自己一下看看，是否能使他感動。倘若是的，那麼，這種感情就高尙。倘若要是詠不出來或者僅其可笑的方面動人，那麼，這感情就低下。'於是他說藝術作品之價值由其所表現的情緒之高度而決定。樸列汗諾夫完全贊成這意見，說道：'爲什麼守財虜爲他金錢的損失詠嘆不出來呢？很簡單的，縱然他詠嘆他的損失，他的詩歌什麼人也不能感動，換言之，即不能爲他和他人間結合的手段。'(註十四)

那麼，軍歌呢，戰爭也是有用于人與人間之結合的麼？樸列汗諾夫答道：'戰爭詩歌表現對于敵人的憎惡，同時即是謳歌戰士之犧牲精神——他們爲故鄉國家等而死的覺悟。而這在表現這覺悟的程度上，它是足以爲其範圍內（種族，社會，團體，國家）——這範圍之廣大是決定于人類或更確切的說，人類之一部分所達到的文化發達之水平線的——人與人間結合之手段。'由他的這句話，我們可以解釋馬賽曲，國際歌以

及其他'挑撥階級感情'的文藝之所以能感人的原因;同時也就可以知道何以什麼醒獅派曾慕公'書生報國無他道,手把毛錐作寶刀'等類七律,僅可令人噴飯了——因爲人類文化水平線已經超過了這种狸'國家主義'以上。

第二,支配某一時代,某一社會,或那社會的某一階級之美的理想,一部分是根據于其間人類特性也創造的人類發達之生物學條件,——一部分則根據于那社會,那階級之發達及存在之歷史條件中。(註十五)

美的理想是藉全然特定的內容而豐富的。這內容完全不是絕對的。不是無條件的。禮拜'純粹的美'者,也决不是超乎决定他的審美趣味之生物學及社會歷史底條件,不過是多少有意的閉目于這條件之前而已。讀者看了下面五六兩章卽可瞭然于這個命題的證明。藝術是社會的表現,然而社會是變動的,所以藝術狀態及美的理想也决不是一成不變的東西。樸列汗諾夫根據這美觀之社會性修正康德美的判斷,他的修正大約可簡括于下:

就個人而論,康德的超利害感說是對的,若就社會人而論,則美底觀念之根底,實爲効用。總之,社會,民族,階級之功利見解是侵入于藝術之中。

康德說,决定趣味之判斷的愉快,是不受一切利害之束縛,至少,關于美的判斷爲利害觀念所蔽則是極其黨派的,决非趣味之純粹判斷。樸列汗諾夫說,適用于個人之時,這完全不錯。倘若因爲藏着某畫可以賣出,就說這畫很好,自然不是趣味之純粹判斷。但是站在社會立場之時事情就變了。原始民族藝術之研究,知道社會人對於事物現象是開始從功利觀點來看,然後才對於其中的某物的功利態度上,移於審美觀點

的。這事實，與藝術史以新光。自然不是一切有効用的事物，社會人看起來美；不過他看起來美的，無疑對於他是有用的東西——卽爲生存與自然及其他社會人鬥爭上有意義的東西。但這絕對不是說，在社會人功利觀點與審美觀點暗合。効用是由理性認識，而美是由直感能力而認識的，第一領域是計算，第二領域是本能。不特此也，屬於直感能力的領域比較理性領域廣得說不出——換言之，卽社會人將美享樂之時，幾不慮及其効力的。最大多數的情形上，効力僅能藉科學分析而發見。美之愉快之重要特性——在其直接性。不過効用總是存在的，總是在美底愉快之根淵中的（但不要忘記這是就社會人而論，不是就個人而論），如果効用沒有，事物將不能認爲美了。'有人要反對道，事物之色彩是獨立地使人類高興，而與那事物爲生存競爭所有或將有的意義無關的。樸列汗諾夫很不用長篇大論就駁倒道：紅色之悅目者，是我們見於——例如青年美女之頰的時候。然而如我們不見此色於美人之頰而在她的鼻尖，那將使我們起若何印象呢？這裏，美觀和道德完全是平行的。有用於社會人的一切，决不是道德的；不過只要在他生活及發展上有用，對於他也就獲得道德底意義了。不是人類爲道德而存在，是道德爲人類而存在的。美也同樣如此。……不過康德的見解——趣味之判斷，無疑是以除開個人之一切功利打算爲前提——就各個人而論，則完全是適用的。此處和從道德觀點所下的判斷也完全平行——如果因爲對於我有用的行爲就說它是道德的，那麼，就是我沒有什麼道德本能了。'（註十六）

福羅貝爾說，'藝術者，無用東西之探求也。'（"L'art cest recherche de l'innutile'）。樸列汗諾夫說，在這話中不難發見普希金（Pushkin）詩賤民之根本思想。然而醉心於這思想不過是藝術家對於當時支配階級

或閥閱之狹隘功利主義之叛逆……打破階級同時也打破近視利慾的狹隘功利主義。利慾與美學是毫不相通的，趣味之判斷常以除去個人利益之考慮爲前提。不過，個人利益與社會利益是不同的。存在古代美德裏底中的，欲求有益於社會的努力，成爲自己犧牲之源泉，而自己犧牲底行爲非常容易——如藝術史所示的極其多——成爲美底表現之題目。想起原始民族之歌，或不必如此遠溯，想起雅典的爲 Harmodius 及 Aristogeiton 所造的紀念碑也就足以充分瞭然了。(註十七)

第三，因爲形式與思想內容是一致的，他更進一步說**藝術作品的價値結局是以內容之比重而決定。**

這規範是他藝術批評最重要的原則。其詳細說明請參看第八章。這裏只仍舊引他與盧那卡爾斯基的一段爭辯罷。盧那卡爾斯基說形式與虛僞思想也可以一致。樸氏駁道：試以德·庫萊爾(Francois de Curel)，戲曲獅子之饗宴來看罷。橫於這戲曲之根底者，是說雇主和勞動者關係是與獅子和藉王座落下來的殘屑養生的哈叭狗的關係同樣的這種虛僞思想。這種思想，明明是與雇主勞動者之間的現實矛盾的，所以是虛僞，也就是歪曲現實的意思。然而藝術作品一歪曲現實，就是不成功了。(註十八)

綜上所述，我們可以根據樸列汗諾夫的若干意見，作一個新的藝術定義了；卽：

'藝術——是藉形象(image)的媒介，表現人類之感情，想像，及思想——這感情想像及思想，造成藝術之內容；同時則攝取與這內容一致的形式——卽爲表現內容於形象之中的手段，具體地說卽題材，表現之材料(言語，文字，色彩，聲音，木石等)，結構之方法(練句，構圖，階音，均

術等)。——這藝術,與其他意識形態一樣,是人與人間結合的手段;而在階級的社會,藝術則反映各階級之心理趣味,而組織,統一,指示某一階級的感情,想像,與思想。而藝術因表現材料與結構方法之不同,遂有文學繪畫音樂彫刻等等形態之別。'

(註一)例如柏林斯基論(四三頁);論文集藝術論(一四七頁)。

(註二)托爾斯泰'What is Art''第五章。

(註三)與人論藝術書

(註四)列著文學及批評之問題

(註五)據藏原岡澤兩氏之譯文

(註六)關于藝術之組織機能,波格達諾夫尤爲高唱。他在其社會意識學概論中下一切idologie的定義,以爲它是人類表現及理解一切思想,感情和意志的手段。而社會意識的機能卽在社會過程中組織生物(人及動物)的生活,使其運動動作與生物需要一致,調和人與人間的生活,經驗和行爲的。原始藝術的功用第一是認識事物的方法,其次是統一人類的情緒以輔助勞動的。他又在其論文無產階級與藝術中說,'藝術一般地,是人類社會底組織之武器。''藝術之最初萌芽——是歌謠,是動物及人類戀愛之歌,及人類勞動之歌。前者是組織家庭的手段,後者是組織勞動的手段。'後來的戰歌是'將集團的鬥志結合于一種情緒的手段。'原始狩獵人的動物特性及動作的繪畫,是他們教育的手段。'教育者,組織者之事也。'然則'藝術怎麼樣組織人類呢?'卽'組織他們的經驗。'在古代社會,科學藝術融合而爲一。'科學與藝術同樣是組織生活,組織人類的手段。'兩者之區別,不過是'藝術組織經驗,不是在抽象觀念之中,而是在活的形象之中。其結合的範圍較廣。卽藝術不僅組織人類之知識與思想,也組織他們的感情與情緒。'例如中世紀戈德克的教堂之形之中,我們誰也感覺中世由黑暗的地上向天上不絕的憧憬。'各種藝術各以不同的方法,將人們結于一種情緒,教化,社會底地組織他們對于世界,對于他人的關係。'——這些

見解雖是很多中肯的，不過未免過于重視藝術之組織的機能而忘掉藝術原來表現的使命。波氏的定義，恰恰適合于階級戰時代的藝術觀罷。

(註七)青野季吉在其觀念形態論講義中論藝術之章，完全根據布哈林之說，也不免還種傳統的缺點。

(註八)藏原氏論文為生活之組織的藝術與無產階級

(註九)樸集藝術論亞氏序文

(註十)車爾尼紱夫斯基論

(註十一)論文由社會學見地所見十八世紀法蘭西之戲劇與繪畫(藝術論一二六頁)

(註十二)論文無產者運動與有產者藝術 (藝術論二一二頁)

(註十三)藝術與社會生活

(註十四——十五)所引均見藝術與社會生活中。

(註十六)十八世紀法蘭西之戲劇與繪畫

(註十七——十八) 均見藝術與社會生活

Harmodius與Aristogeiton 係希臘的所謂'把臂同件，'互相愛護的兩個公民。以誅殺暴君互相殉難。霍善斯坦與佛里采之書中皆論及之，請參閱拙譯藝術社會學第三章。

第四章　藝術與經濟

——爲上層構造觀念形態(註一)的藝術——

爲明瞭藝術之本質起見，僅藉二三抽象的命題還不夠，我們還必須進一步研究社會經濟的基礎與藝術之關係，對於藝術在社會意識形態上層構造上的性質加一番考察。而樸列汗諾夫對於這個問題給我們以滿意的解答了。

馬克斯於一八五九年在政治經濟學批評序言中，建立了史底唯物論之理論的基礎。'人類在爲他們生活而行社會底生產時，結一定之必然的，與自己意識獨立的關係，即與那社會的物質生產力之一定發展階段相適應的生產關係。這生產關係之總和，構成社會之經濟底構造；這成爲現實的基礎，在其上建設起法律底，及政治底之上層構造，又發生適應於這基礎的一定之社會意識形態(或觀念形態)。這物質生活上的生產方法，決定社會底，政治底，及精神底之一般生產過程。不是人之意

識決定人之存在，反之，却是人之存在決定人之意識。'(註二)

這公式，後來由馬克斯及恩格斯在他們以後的著作中加以發展，在經濟歷史及政治的領域上的適用，全部證明其正確。我們到處看見經濟底因子演支配底職掌，這最後常決定全社會生活之一般。不過反對唯物史觀者，以爲唯物史觀是將經濟底因子認爲唯一的排他的東西，完全忽視其他因素。他們之振振有詞的，完全是根據於這再僞妄也沒有的臆斷。馬克斯與恩格斯常常說經濟因素不過是占支配地位的東西，其他諸因素亦不斷地發生作用且作用於經濟底基礎。階級鬥爭之政治底種種形態，憲法，法律，宗教，哲學底道德底以及法律底見解，常發生影響於社會生活之上；又在許多時候，決定這些東西的形態。馬克斯主義者決不否認中世宗教的任務，盧梭或'百科全書'派之哲學概念給與法國革命的影響。不過馬克斯主義者也正確地指示——這些因素得發生如是影響者，是因爲適當的社會諸條件存在之故。同樣，馬克斯主義者決不否定偉人天才的重要。不過他們也正當地指出達・文西不能出現於中國，盧梭不會出於澳洲。無論如何偉大的天才也不過是那社會環境的產物。意識形態底上部構造，縱然好像它是汲源於理想之領域，然在經濟基礎之中也同樣有其深根的。悲多芬(L. V. Beethoven)的第九Symphony在澳洲的漂流民族中一定想不出，巴爾札克(H. de Balzac)的人間喜劇必然要以十九世紀前半期法國社會爲前題。(註三)現代的未來派不會生於百年以前；爲什麼呢，'當時生活較之今日遠爲平靜而安樂。未來主義是在軍國主義刀劍之聲與資產階級文化崩潰之中心，生於極喧囂擾攘之至的大都會的。這是一般頹廢的藝術，恰如新蓋之屋不能生長苔痕瓦松一樣，不能發生於百年前的。'(註四)

但是，誇張也是要不得的。經濟底因素，僅在最後是決定的因素，而且其作用常是間接的，藉其他因子之媒介而表現的。我們若以經濟爲歷史唯一因素，無非是將唯物史觀的歪曲，將其轉變爲明白的荒唐無稽。這眞是非常可笑而又可悲的事情。人們濫用唯物史觀，欲將一切藉經濟說明，也決不是馬克斯眞正的功臣罷。史的唯物論第二祭司(The Second Pontiff of Marxism)恩格斯在其晚年與布洛克書翰中有如下的話：物史觀之觀點，是以物質生活之生產及再生產，在最後，是歷史之決定底要素的。馬克斯和我所主張的決沒有出乎這以上。倘有人謂經濟底要素是唯一決定的要素，將那命題歪曲到這樣的時候，他卽是將這命題變爲無意義的，抽象的，輕率無根的文句了。經濟狀態雖然是基礎，但是上層建築之種種要素——階級鬥爭之政治形態與階級鬥爭之結果（戰勝之後勝利階級所制定的統制組織等等）——法律形態，以及這一切現實鬥爭在當事者頭腦中之反映物，卽政治底法律底哲學底理論，宗教觀以及更發展的文化形態等，也影響於歷史鬥爭之經過；在許多情形之下，主要地是決定其形態的。因有這一切因素之交互關係，經過其中的無限複雜的一切偶然事物（換言之，多數事物及變化——其相互內底連繫，是很遊離的，而且是不能證明的；我們或者以爲它沒有或完全忽略掉也說不定），遂作爲一種必然的東西而完成經濟的運動。若非如此，將理論應用於某一歷史時代，則比解一次方程式還要容易罷……。'(註五) 我們研究一切意識形態的時候固不可忘記這幾句話，而研究文學藝術的時候，尤其要牢記着。恩格斯還說過，'更高級的意識形態，卽與物質經濟基礎離得頗遠的意識形態，有哲學及宗教等等。在這裏，觀念與物質存在條件之聯繫非常錯綜，因極其複雜的中間物的媒介而不明瞭。'不過，'其

聯繫依然是實有的東西'就是了。'想到馬克斯謂一切社會現象不過終局是由社會之經濟發達而說明，不是無故的罷。卽馬克斯在說明歷史之際，是以存在於中間的一羣因素爲前提的；'（註六）不僅要注意技術及經濟底因素，還須注意其他因素，這就是馬克斯最貴重而正確有益的教訓。

德國馬克斯主義學者庫諾(Heinrich Cunow) 在其名著馬克斯之歷史社會及國家理論中說各種意識形態也是有互相作用的：'……例如一般地，社會倫理與宗教道德關聯，宗教道德又更與社會倫理密接相關。法律觀念就同時代道德及政治觀念來看也恰恰一樣。因此，不限定某種特定的宗教道德的命令或規律，能直接以經濟動機說明。而這恐怕是通過社會倫理，或單是那相當宗教共同狀態中很早就成爲標準的某國民階級的道德，之悠長迂路而生，而才成爲宗教的誡律的。又藝術觀念與藝術上的見解，藝術傾向與藝術格式是不能以經濟事實直接說明。這原故，就是因爲這些東西在形態上是與某種社會及家庭生活最密切相關一樣，與當時宗教及倫理見解也有關聯，如是而形成其特殊性質的。' 所以，反對唯物史觀者隨便下淺薄的解釋，臆斷馬克斯主義是主張社會精神文化直接地機械地依屬於經濟原因者，也可以箝口了。可惜許多學者往往忽略這一點，以爲一切問題都可以像解決一次方程式似的簡單，將馬克斯主義粗笨地使用，是一個何等的危險。掛着羊頭而賣的是爛羊頭，怕比狗肉還不如哩！

馬克斯與恩格斯忙煞於社會之經濟基礎的研究，無暇明確地分析到其與意識形態上部構造之種種關係。但是，原來的公式在這裏是不很完全的。爲什麼呢？因爲，卽令主張說藝術最後由經濟諸條件而決定，實

際上也是一句空話。瓦格訥(Wagner)之歌劇，左拉的“Rougon-Macquart”或者庫爾貝(Courbet)的圖畫可以經濟基礎——生產之資本主義制度說明麽?這明明是再粗笨沒有的事。因此，我們必須將馬克斯的公式加以展開，將社會之經濟構造與藝術之間的這微妙而複雜的關係加以解析。盧那卡爾斯基說:‘自然，科學社會主義當說明觀念形態之階級特質之際，並不是肯定觀念與各種重大階級——例如支配階級或爲自己的支配而鬥爭的階級——或被支配階級有關，便爲了事。不，科學社會主義的解剖還要挖得更深。科學社會主義正要確立各種的法理學說，哲學體系，宗教教義，藝術上流派和一定階級內部及中間階級的關係的關係。社會在其構成上，常有極其複雜之時。故將觀念形態底現象，太簡單地一括於某主要階級者，是對於純正科學社會主義的罪惡，是駁雜的馬克斯主義。觀念形態的歷史，完全是依據於社會性的歷史的。正如人類社會在其本身多樣而複雜一樣，觀念形態也多樣而複雜。’(註七)

從事于這個複雜任務，得到最美滿的收獲者，就是樸列汗諾夫。

亞克森利洛德在其文學批評概論中說:‘樸列汗諾夫與馬克斯及恩格斯同樣，將世界過程作爲物質之運動來看;將歷史過程作爲社會依生產手段之發達而發達之結果來看的。根據這樣的見地，樸列汗諾夫不僅看到那和物質原因的關係都覺得是很明瞭的社會秩序諸現象，而且將一見好像難以和物質原因聯結起來的諸現象也根據這見地來觀察。屬于這些現象者，是整個美之領域，部分地是藝術及文學之諸問題。’(註八)

馬克斯，恩格斯發明了唯物史觀的代數學，樸列汗諾夫則根據這代數公式研究了藝術之本質起源變化以及藝術批評上的諸問題，將這代數式演成實數。然而，如意大利最大馬克斯主義學者拉布昭拉(Artonio

Labriola)說的，'方法是找出了，但是特殊的應用是不容易。'(註九)而將唯物史觀的原則應用于藝術之研究，較之應用于其他上層建築——法律宗教哲學等——更加大不容易，大非簡單的事情。在這裏不獨需要豐富的知識，更要大的力量與辯證法之柔軟性。樸列汗諾夫的功績，不僅在他是將這原則最初適用于藝術領域者，尤其是將這原則正確地適用最初的而也幾乎是唯一的人。

他在論文集二十年間第三版之序文中說：'我是抱這種見解的——社會意識由社會生活而決定。'又說：'經濟構造之上所發生的特定法律及政治關係，給與一定的影響于社會人類整個心理之上。馬克斯說得好"在所有權的種種形式之上，社會生活條件之上，有最特殊形態的各種感覺，幻想，思考方法，人生觀之整個上層建築，建立起來"。"實有"規定"思惟"。'(註十)這自然是樸列汗諾夫的根本思想。他在馬克斯主義之根本問題中，明白地說明社會經濟基礎與上部構造間的種種關係，又指出經濟諸條件對于意識形態的影響是間接的而且媒介的事實，立了如下一個簡單的公式：

(1)生產力之狀態

(2)由前者所決定的經濟關係

(3)一種經濟基礎上所建設的社會政治組織

(4)一部分直接由經濟，一部分由在那經濟上所發生的社會政治組織所決定的社會人間之心理

(5)反映這心理特性的各種 ideologie(註十一)

接着他說——因爲實在是精萃之論，所以不憚煩長地譯在下面——'這公式，充分包含歷史發展之各種形態，同時與不能對于種種社會

勢力間相互作用以上更加一步深入的折衷主義，是完全不相干的。這折衷主義對于這些勢力間相互作用完全不能解決它的起源，是毫無疑義的事實。我們的公式是一元論的公式。這一元論的公式本質上是由唯物論而一貫的。……'在社會意識形態中，當時之時代心理及階級鬥爭占極要的地位。'一切社會意識形態有一個共同根基，即具有當時代之心理。……試取法國浪漫主義者爲例。雨果（V. Hugo），德拉克羅（F. V. Delacroix），貝略茲（H. Berlicz）在藝術上是全然活動于三個範圍上的。三個人相互距離頗遠。至少雨果不愛音樂，德拉克羅輕視浪漫主義音樂家。然而，雖然如此，我們能夠以充分理由將這三個優秀的天才稱爲浪漫主義底三位一體。在他們的作品之中，反映同樣的心理。我們可以說，德拉克羅的名畫'但底與魏吉耳'（Danteet Virgile）與雨果之作歐那尼（Hernani）貝略茲之作'幻想底交響曲，'（Symphonie fántastique）是表現同樣的精神狀態。這事實是他們和同時代眞實關心于文學及藝術者所同樣感覺到的。在這意義上說，古典派的安格爾（Ingres）罵貝略茲爲'醜音樂家，怪物，殺人者，反基督者。'這事使我們想起嘲笑德拉克羅之筆爲'醉拂的掃箒'的古典派意見。貝略茲和雨果同樣，必須盡力與古典派抗爭，忍耐眞實的戰鬥。……漸漸得到勝利。在他的音樂中所表現着的心理，與在浪漫派詩及戲劇中所表現的心理同一者是什麼原故呢？爲答覆這問題自必須對于法國音樂與文學之比較史底研究加以闡明，不過，若不將法國浪漫派之心理認爲一定社會及歷史條件下某一定階級之心理來研究則不能理解，這事實是一點也不容疑惑的罷。鐵爾梭（I. Tiersot）說，文學及美術上一八三〇年代的運動，還不十分有國民革命的性質；這是絕對不錯的。這運動，本

實上是資產階級的。不過並不完全如此。卽令在資產階級之中，決沒有得到一般的同情，’據鐵爾浚的意見，這運動不過是表現那有充分聰明認識埋沒了的天才的出類拔萃之士的志向。他由這證明當時法國資產階級不懂得站在他們一方面的思想家在文學及藝術上所努力的以及表現于著作中的感情。樸列汗諾夫說，‘某階級與表現該階級努力及趣味的藝術家之面所生的乖離，在歷史上是并不稀罕的。這個乖離，可以說明人類之精神——尤其是藝術發達上的特點。譬如這個乖離，使“聰明的出類拔萃之士”蔑視“鈍根的資產者”，至使到今日有許多樸素的人們不認識浪漫派最高的有產階級性。然而，這個乖離之發生及其性質，終竟也是僅可以發生這現象的階級經濟狀態來說明的。所以這裏也和他處情形一樣，只有“實有”才闡明思維之祕密，也就是唯物論才能與“觀念之運動”以科學之說明。’（註十二）

關于各種階級的意識形態在藝術上所給與的影響，在第二章中已聽見他說過‘思想之進行，其本身反映構成歷史的諸階級及其階級間相互鬥爭之歷史。’這在第六章中還要詳細討論的。

這樣，樸列汗諾夫告訴我們，無論何時只是實有說明思維之祕密。只有唯物論才給觀念運動之科學底說明。不過他同時更告訴我們，技術及經濟底因素以外，還要注意其他諸因素。意識形態的領域只能間接地由經濟說明：這樣才不致墮于形式主義。

拉布略拉說，卽令生產形態第一地而直接地決定政治道德及法律底上部構造，但不過第二地而間接地決定想像及思維之產物。又說，‘我之所以說很部分地而間接地者，是因爲下面兩種原因。一則，藝術以及宗教之發生，其發生條件之媒介是極其複雜。其次，人類一面生活于社會

之中且爲社會而生，同時亦不斷生活于自然之中，不斷從自然取得爲他們好奇心及想像力的機會和材料。'這雖然不甚正確，但在大體上尚不甚錯的，尤其是第一點值得我們注意。實際上，在原因與結果關係複雜錯綜而且很遠的時候，是很難判明的。譬如中世經濟條件與但底神曲的關係，一見好像很弛緩而且幾乎沒有關係似的；因爲這是宗教，意大利環境中的精神狀態，以及言語，最後作者深淵的人格其他因素參入經濟原因與作品之間，給以積極的影響，使其最後結果變化之故。這些因子的研究是理解藝術品之根原所必須注意的。不然，徒誇張而不細心，機械地而盲目地應用唯物史觀，則就會達到'神曲不過是以狡猾的佛羅倫斯的商人爲自己的厚利而賣掉的羽紗帳單而有名的，'但底的新的，蠢才的解釋了！（註十三）法國路納爾（G. Renard）在其文學史之科學方法中也說，'在人類進化上，以經濟原素占第一位的學說，說明文學進化之全體，恐怕是很不夠。不過，文學所受影響其最深的原因中之若干在此，是值得我們注意的。'唯物史觀固然是一個最正確的方法，但倘若盲目而機械地誤用，也必定要達到種種離奇可笑的結論。樸列汗諾夫在藝術上——以及一般社會意識形態學上——輝煌的工作，不僅在正確運用馬克斯主義方法，而且如列提尼夫說的，'足以永遠打破關于藝術上僞馬克斯主義底"說明"之可能性。'（註十四）

很多立于馬克斯主義見地的研究者，將藝術（以及一般意識形態）領域的一切現象，直接以經濟底發達解釋。這是一個不通之路，恩格斯老早已說過了：'譬如在方言的關係上，欲以經濟說明分德國爲二部分之處的山地德國人母音變化之發生，其不陷于謬誤者也就幾乎沒有罷。'（註十五）

樸列汗諾夫告訴我們，在原始無階級的社會，人類生產活動還直接

影響于他們的感情與趣味；但在旣分裂爲階級的社會，欲研究其觀念，則非通過階級鬥爭的心理所發生影響來考察不可。'……如若不然，則什麼也不能理解罷。譬如，試直接以經濟說明十八世紀法國繪畫上達維(David)派出現的事實來看。那麼，讀者諸君除了搬弄滑稽無聊的廢話以外，什麼也沒有罷。但是要將這一派看作大革命前夜法國社會內部展開的階級鬥爭之觀念底反映，問題就馬上變了樣子罷。表面上在社會經濟之外部無論如何看不出與這相關聯的事，至此就可以恍然了。'(註十六)自然，'精神發展的經路，只有藉經濟之助才可以解釋；'(註十七)不過經濟在許多時候在社會意識之發展上，不是直接而是間接作爲究極原因而作用的。此處僅引樸列汗諾夫所舉的一個例子——'王朝復辟時代的資產階級，因反對舊制度之擁護者，不僅反對專制之理想，並且將帝國之精神與風習理想化了。卽資產階級數年間將以前所信服的拿破侖時代之精神與風習理想化了。"官吏職員店員們，爲在外貌上更足以表現自由主義(Liberalism)起見，以爲有沉重的臉色和口髭是自己的義務。他們以爲藉那些行爲以及衣服一定的格式，就可以表示這英雄(拿破侖)軍容之一鱗一爪似的。時髦商店之伙計們，僅留口髭還不滿足；他們爲完成其裝扮起見，還在靴上釘些釘子，於是在石道上和阿斯爾的兩側植樹的街上走起來就像軍人格嘎格嘎地響。，……這復辟時代法國資產階級之經濟位置，與那時代小資產階級及小商人的騎士喜歡把自己裝成一個軍人外貌的之間，是有種怎樣的關係呢？直接的關係一點也沒有。髭鬚和靴釘對于他們的位置無論善的方面惡的方面一點也沒有變更。不過，我們却可以知道這滑稽的流行是間接地由資產階級的位置與專制政治之比較而產生的。意識形態上許多的現象，僅僅間接地藉經濟發達

之影響才能夠說明。'(註十八)

凡稍知樸列汗諾夫對于藝術之見解者，當皆知道天才的俄國馬克斯主義者是以藝術爲觀念形態諸相中之一種，而認其爲社會心理之一機能，同時又否定將藝術形式直接自經濟引出的可能性的。樸列汗諾夫非常屢屢反覆說自己的根本命題，同時屢屢而且堅強地與皮相理論家之將馬克斯主義通俗化抗爭。這些皮相的理論家欲將藝術現象直接以經濟底'因子'說明，歪曲事實爲這種單純化見解之犧牲，這無異是隱身于馬克斯主義名義之下，而破壞馬克斯教義之信用——這些意見在樸氏書中眞是不遑枚舉。譬如，舉一個最顯明的罷：'在文學，美術，哲學等上面，社會心理表現着。但是這心理之社會性質，是由存在于形成那社會的人們之間的相互關係之特性決定的。這些相互關係，在究極，是懸于生產力發達之程度的。這些生產力發達上的一步一步，發生自然人社會關係之變化以及社會心理中的變化。社會心理中所起的變化一定同樣以多少之明白反映于文學，藝術，及哲學之中。但是社會關係之變化，使最繁複的因子也發生運動。而在這些因子之中，何者在此際最強烈地影響于文學藝術之上呢？——這就是和在社會經濟之中全然沒有直接關係的，第二義第三義的許多原因有重大的關係的。經濟對于藝術及其他觀念形態的直接影響，一般地，不過只能認爲極其稀薄而已。'(註十九)

不僅在階級的社會經濟影響是通過複雜社會心理之層而及于上層意識形態，'經濟狀態不是自動地作用的，'社會組織基礎與上層建築還互相作用。恩格斯說，'政治底，法律底，哲學底，宗教底，文學底，藝術底等之發達，是以經濟發達爲基礎。不過這一切也都反作用于相互之上以及經濟基礎之上，'不過又說，'並不是如普通所臆擬的，經濟狀態是自動地

作用;人類創造他們的歷史,不過這是在決定人類的環境之中,在既存事實關係之基礎之上;而在這些關係之中,經濟關係——即令是可以受其他政治及精神關係的影響——終局是決定的要素,得以說明其本質的唯一赤線。'(註二十)在這裏,又是唯物史觀與二元論折衷論以及多元論的分界。樸列汗諾夫決不是將經濟原動力看作一種唯一凝固的東西,他說:'唯物史觀之視線所及並不限于經濟學。在其範圍之中,也加入那根據經濟基礎發生而一面對于這經濟基礎有多少強烈影響的"上層構造,"而且也當然必定加入的。如唯物論者不顧研究這逆影響,則他將因此而使其固有方法矛盾罷。因為,在自己視線之中除去上層構造,則完全不是說上層構造發生于經濟基礎的意思,而也不能明白上層構造及於經濟根據上的逆影響了。'(註二一)

樸列汗諾夫之指出復影響,即文學給與社會之逆影響,是極有興味而也是極有科學價值的。'據西斯孟德說(Sismondi,法蘭西史第十卷),在菲立普五世在位中的法國,那時在宮殿及樓閣之中所愛讀的騎士傳奇,將貴族應該以什麼為目標而前進,應該如何達到理想,示于貴族,而使國民性一變了。這是因為文學影響國民性。然而,這種文學是從什麼地方出現的呢?騎士傳奇之存在是因何而發生的呢?騎士傳奇之存在因騎士制度之存在而引起,是明白的事實。不是非常有趣之相互影響的例子麼?封建社會之文學,影響于這社會之國民性,而這封建社會之國民性,又給與影響于文學。'(註二二)譬如屠格涅夫的獵人日記,對于俄國社會生活影響之巨,以致促進農奴制度的廢止。但是自然是因為有農奴制度,才有描寫農奴悲慘的文學。俄國文學最頂點的要素,即其社會的傾向,悲劇味的俄國文學,一面是俄國社會之產物,一面作了俄國社會

改造的動力。維特之煩惱出後，當時德國青年許多都穿着青衣黃裳，作維特之裝自殺而死。然而維特這樣的人物，也是當時狂飈時代的產物。

在馬克斯的意思，歷史問題在某種意味上是心理學的問題。這樣說來，許多讀者不免要吃驚罷。'雖然，這却是無議論餘地的事實。'樸列汗諾夫引證馬克斯一八四五年批評費爾巴哈哲學的論文，'從來一切唯物論——費爾巴哈也包含在內——之主要缺點，即在：單在客觀或直觀形式之下考察對象——實在性與感覺性；而沒有主觀地——作爲人類之感覺活動，作爲實行的——去考察。'因此，結果在歷史的領域，費爾巴哈反而陷入抽象的唯心論而終。樸列汗諾夫說，'所謂人間生活之主觀方面者，正是心理學的方面。'(註二三)

樸列汗諾夫一面肯定'實有決定思維'之費爾巴哈根本思想(也就是唯物史觀之根底)，堅持'精神發達平行于經濟發達，'(註二四)'精神生活之曲線與社會政治經濟底發展平行運動'(註二五)之唯物史觀命題；而同時則力戒單以經濟狀態(或階級鬥爭)直接說明社會精神文化之片面狹隘見解之謬誤。他舉出兩本專門藉經濟說明社會意識的著作，指出其知其一不知其二。有一個是法國有名學者愛斯皮納斯(A. Espinasse)所著技術之起源(Les Origines de la Technologie)。他是根據'事實先于理論'的這純粹唯物論原則，研究技術對于古代希臘意識形態之發達——宗教與哲學之影響的。他的結論是古代希臘各時期的世界觀是由其生產力狀態所決定。樸列汗諾夫雖然說這研究確是很有興味而且有很重要的結果，但是'愛斯皮納斯的"研究"中所發表的思想不能不說是太片面的，因爲他沒有注意到意識形態發展之其他因素；然而階級鬥爭的"因素，"眞是至重且大。'(註二六)其次是費爾赫特(Fr. Feuerherd)所著

由經濟學所見的格式之發生(Die Entstehung der Stile aus der Politischen Oekonomie)，欲以唯物論說明人類文化之全狀態,以爲'一切格式藝術上的)生于一定國家組織之下，藉一定方法而生產，有一定理想的人類之存在。''然而,'樸列汗諾夫批論他道，'他想用古代希臘經濟狀態，說明希臘建築種種格式的發生，達到非常形式的可笑的結果。'(註二七)

同樣，樸列汗諾夫又指出與前面恰恰相反的一種傾向——即'將思想之歷史單依階級鬥爭說明'的傾向之偏狹與單純。這種傾向的代表者，樸列汗諾夫舉出愛羅塞洛普洛(Eleutheroplos)經濟及歷史中關于哲學史的研究。他說這是哲學史研究上一部進步而可喜的大著，不過可惜者，是愛羅塞洛普諾對于唯物論之辯證方法沒有深刻的使用。他將他自己的任務極端單純化了，因此他自然不得不對于他的任務給以很片面而不完全的解決。'譬如，'據愛羅塞洛普洛氏的意見，克色諾芬(Xenophanes)在其哲學上是希臘無產階級希求之翻譯者,他是當時的盧梭。他在全市民之平等統一的意義上，向社會改革而突進。他的"萬有統一論"不過是他改革計畫之理論底根據。根據這改革者希望的理論，他的哲學之全體——從對于神性的見解至感覺錯誤(即我們藉五官從外界所受表象之不可信)之理論——就論理地建立起一個系統。盲人赫拉克利圖(Heracletos)之哲學,是由希臘貴族對于無產階級革命運動的反動而生的。萬人平等是不會有的；因爲自然本身不平等地創造了人類。各人都要聽天由命。……權力者，須是屬于上帝法則所表現于其中的法律的。上帝法則並不排斥統一性,不過與上帝法則相合的統一,是對立的統一罷了。所以，克色諾芬的企圖之實現，就成了上帝法則之破壞罷。赫拉克利圖將這種思想更加發展，援引其他例證，同時創立了關于生成之

辯證法底理論。'樸列汗諾夫對于這形式的，抽象的極端簡單的判斷批評道，'這分析差不多是完全失敗，我想讀者也可以推察出來。實際上，階級鬥爭對于社會意識形態之發展過程的影響，是無可比擬地複雜的。'(註二八)

在樸列汗諾夫著馬克斯主義根本問題的時候，這一類的淺薄貧弱的見解，還很稀微，——然而已經逃不過樸列汗諾夫的炯眼；而在今日，已經成了眞正的傳染病似的了。我且引幾個例子，略爲加以說明。

德國美爾丹女士在其所著造型藝術之本質與變化中，企圖創立馬克斯主義藝術哲學，取材美術，音樂，建築，彫刻，繪畫，及文學，誠然是一部可貴的偉著；然而想歸納若干簡單的規則和定義，因此往往陷于荒唐的錯誤——拉布略拉說得好，'主張唯物觀者，是不能將它用某種簡單方式說明敍述事物的。'(註二九)例如她說——"Das romantische der Paesie und auf anderen Gebieten begreifen wir als eiu reaktionäres Element" (P. 249)(詩歌及其他領域上浪漫主義底要素，我們認爲是一種反動底要素)，這是如何謬誤無根之談，只要看看一切浪漫主義的先驅的革命精神就可以明白了。在中國，這一流的議論在革命文學運動初期特別風行一時，譬如說古典主義代表貴族階級，浪漫主義代表資產階級的文藝(自然，浪漫主義的素質，是有產階級性的，不過問題還不止這樣簡單。只要一想德國浪漫主義殿軍的海涅同時是社會主義的抒情詩人，也要叫我們略爲躊躇一下罷)，要'打倒浪漫主義'(從前要打倒'庸俗'的寫實主義)……這一類的意見好像在當時成了一般見解似的。如果這樣用唯物史觀解釋文藝，那麼，自然主義與新浪漫主義是代表哪一個階級呢？而且一個作家作品的流派前後往往可以屬于兩個甚至三個

時期的，就如高爾基，'表現于他初期小說的浪漫主義及理想主義傾向。與見于阿爾塔莫夫事件，我的大學，及克里馬·杉姆金之生涯中的特別寫實主義手法，或者殆可謂為對于現實之科學描寫之間，橫着廣闊的海。……他由尼采式個人主義者而變為社會主義者，'那麼，在這個轉變之間，我們是否看作高爾基是由資本主義的走狗才變為無產階級之忠臣的呢？

又如在最近二三年中甚為國人所熟知的辛克萊，在他的名著拜金藝術（Mammonart）中，也有不少的偏見。這書他附着'以經濟解釋之一論文'（An Essay in Ecnomic Interpretation）這幾個字的小註，誠然是一部有興味的勞作，這美國大小說家大批評家從穴居的人類到現在的各時代，極通俗地講各民族的文學史。然而他的根本原理無非是：藝術常是仕奉'財神'（Mammon），常是支配階級的表現。他說，'從人類歷史破曉之時起，藝術上到成功與尊榮之路，是經過支配階級底奉仕與讚美的'（"From the dawn of human history, the path to honor and success in the Art has heen through the service and glorification of the ruling Classes."）。他又說，'無論什麼時代成功的藝術家之大部分，是與當時的精神妥協的人們，而且是弄得與支配權力合而為一的人們'（"The bulk of the successful artists of any time are men in harmony with the spirit of that time, and indentified with the power prevalling"）。這主張我們能否首肯呢？謂成功被尊重的藝術家必然地是表現支配階級的者，是與歷史事實矛盾的。莫里哀（Moliere）决不是貴族藝術家，是與貴族鬥爭嘲笑貴族的藝術家。拜倫和雪萊是對于他們的階級的叛逆者。然而誰能夠否認他們的影響，他們的價值呢？福羅貝

爾，左拉和莫泊桑給他們的時代以莫大的影響，然而他們決不是完全與支配階級妥協的。歌德與釋勒我們在什麼地方看見他們做支配階級的工具呢？近代俄國三大巨人托爾斯泰，朵思妥也夫斯基，屠格涅夫誰也是和他的時代反抗的。普希金也決不是貴族的普希金。就是有名于美洲于全世界成功的有莫大權威的辛克萊自己，也公然與支配階級爭鬥，在林莽(The Jungle, 法譯作芝加哥之毒殺者，"Les Empaisonneurs de Chicago.")石油！(Oil!) 之中，也決不是美國資產階級大王們所高興的人。

辛克萊還說，'一切藝術是宣傳。它普遍地不可避免地是宣傳；有時無意地，然而時常是有意地宣傳；' 這是很為我國革命文學家所樂道的。然而這分明是一個誇張。他為反對為藝術而藝術的理論，遂主張"All art is propaganda universaly,inescapably,uncosciously ,deliberately propaganda"。這已經犯了將所討論的問題概念化單純化的毛病。事實上，如根據這種理論，我們要怎樣來看文學呢？一羣作家，有的為政府為支配階級而宣傳；其他則作與這相反的宣傳。文學某一派，音樂繪畫上某種交響樂或某一張畫為支配階級作 Propaganda，其他則作反對的propaganda。我們如果沒有看見一部文學史盡是為檄文通電標語所填滿(梁任公先生的盾鼻集是宣傳，王獨清先生的Decoll是宣傳，然恐怕未必是文學是詩；國府天天在宣傳，委員祕書們決不是文學家)，恐怕不能不說這理論是太武斷罷——自然這書中有許多有價值的發見，不過這種偏激之論，也是他故意作的警句，未必值得人們盡信就是了。譬如，波特萊耳(C. P. Baudelaire) 的惡之華是為誰宣傳？海涅(H. Heine)繆塞(A. de musset) 是為誰宣傳？為 Venus呢，還是為支配階級？ 王爾德作

他的童話中詩中小說中爲誰宣傳？(是的，當時資產階級說他在宣傳'不道德')再，丁尼生(Tennyson)和華茲華斯(Wordsworth)呢？天方夜譚呢？陶淵明，李白宣傳'酒'，王維宣傳山水，紅樓夢又是爲誰宣傳呢？還有游仙窟西游記呢！而且，在事實上我們在他著作內部對于各作家和權力階級的結合的例證也不過看出得很少而已。(註三十)伊科維奇說得好：'辛克萊的理論，要之，是不正確，不能贊同的。是的，若干藝術家表現權力階級，但不是所有的藝術家！是的，藝術家往往宣傳，例如問題小說問題劇，但不是always！'(註三一)

號稱碩學，理論家兼實行家的布哈林(N. Bucharin)氏，在其名著史底唯物論之理論中也不免這種誇張的危險。他的藝術對于經濟基礎依存之究極公式是——'仔細分析起來，藝術者，是以種種的方法，直接地或間接地，不要媒介物或借許多中間連鎖之助，由經濟構造及社會技術的水準——又由各方面——所規定的。'

伊科維奇駁道：'這裏起了兩個反對論。第一，藝術決不是直接地由經濟基礎規定的，常是由一系列之媒介底種種關係所規定的。第二，技術之水準不過影響于音樂與建築之上。在繪畫及彫刻上其影響是很微弱，在文學上藝術幾乎什麼脚色也沒有演了。十五世紀印刷術發明以來，人們常以同一方法著作，著作無論是用鵝毛筆寫或用 fountain pen 寫，最後的結果，是沒有什麼大變更的。布哈林說藝術也同樣是由'社會底技術水準'而決定的，所以全然是不可贊同。'布哈林的書中，雖不乏豐富精采之論，然而也到處是破碎謬誤之言，其論社會上層構造與藝術之處，到處表現機械論的雜褒。

在蘇俄,幾年前也有宣言‘以社會底世界觀說明樣式，是與用資本家個人主義心理說明電氣發動機（electric Mortor）之公式同樣的不通’這一派的馬克斯藝術學者。於是阿爾瓦托夫（Alwatov）說,‘理解藝術形式之社會性，即將這些形式從社會之經濟與技術直接地引申出來的意思。’舊‘在哨所’派(La Pastu)的共同意見就是:沒有純美的藝術,沒有超階級的藝術,藝術家是時代的兒子;他們斷言:無所謂客觀主義,所有藝術不過含有狹義階級的主觀主義和狹義實利的主觀主義罷了。瓦進(Vadin)說,‘文學要仕奉此一階級或彼一階級,是毫無可疑的。從前的文學是充滿支配階級的精神……,’這偏畝公式論的復活，不待瓦浪斯基，列捷尼夫的痛駁,在恩格斯的書翰及樸列汗諾夫的理論中,已經預先充分指出這一流意見的謬誤了。

‘在文學藝術哲學等中,社會心理表現着,"經濟對于藝術及其他種種意識形態的直接影響，不過只能夠承認是非常稀微,’這是我們不能忘記的教訓。列捷尼夫說得好,‘在理論家樸列汗諾夫許多功績之中,確立‘基礎’與上部機構間,即意識形態與經濟之間的正確關係,無疑是最大的功績之一。在這領域上，樸列汗諾夫是馬克斯恩格斯最忠實的弟子,最忠實的繼承者,追隨者；他不過是將他們所說的思想加以發展和增補。基礎與意識形態之上層機構(藝術也在內)的關係,樸列汗諾夫的公式即認爲是古典的公式也不是無理由的。’(註三二)

大凡無論什麽方法未有不被濫用者。馬克斯主義方法自然也在所不免。而且如樸氏說的,‘某種方法愈是眞確,則被拙劣地使用那方法的人所假冒的濫用也就愈荒謬而可笑。然而這足以做反對眞確方法之理由麽?’(註三三)人們也往往濫用火,但除非使人類返于茹毛飲血之世,也

就不能反對用火了。藝術之發達，决定于經濟——這只是一個圖式，並沒有解决問題。而要將藝術上一切現象之根源索于經濟之中，就出了這圖式以外了。不過這决不足以使唯物史觀方法損其價值，亦更不是馬克斯主義本身的罪過。而有樸列汗諾夫的若干指示，也可以使我們對于一切馬克斯主義曲解誤用作防禦的戰爭了。

只有唯物哲學才看到社會一切現象的眞髓，因此也就是一切對社會眞相有意地無意地閉着唯心的眼者所嫌惡的。樸列汗諾夫說，'唯物論在一切哲學家社會及文學家社會，如歌德所想的，是看作一種灰色之陰慘的，死人似的東西罷。爲什麼呢，因爲他們站在唯物論之前，恰如遇見幽靈一樣的戰慄。'（註三四）

這幽靈，使許多學者們恐怖。然而文學方法論之科學性，實决定于這幽靈啊。

（註一）觀念形態，意識形態即所謂'意德沃羅發'(ideologic)，想無須乎什麼多的解釋。關于觀念形態的本質及與社會心理的區別，請讀者參看布哈林之史底唯物論（青野季吉氏之觀念形態論等雖然淺陋，但也無妨參考，）茲不贅述。

不過順便要說一句，即本書中的譯語往往有不統一的，譬如觀念形態又譯作意識形態之類。這一方面，固然不免不統一之誚，不過在沒有一個恰當的翻譯之時，在若干不同的譯語之下，反而有使我們略得窺原語全意的好處。譬如觀念形態及意識形態兩個譯語實在不能說那一個最好而實各有各的長處，又如日人恒藤恭氏譯ideologie爲'精神文化，'本編亦有時採用之。又如，'唯物史觀'與史底唯物論也時常互用。其實有許多字是實在沒有一種譯語能夠代表其全部意義的，譬如bourgeois一字，實含有有產階級，資產階級，中產階級，市民俗人（如Bourgeois drama）等義，有時因指希臘時代或文藝復興時代或法國革命時代之bourgeoisie之不同，而意義頗爲懸絕。（成仿吾'同志'等譯作布爾

爾亞氾，不過這既來煩得難寫，又諸覺得難聽，所以也不敢贊同）本編因所在處之相異，所用時亦不同一。有時覺得都不很妥當，亦用'布爾喬亞'，聊以解嘲。就是引用的同一原文，前後有時亦有不完全相同的：一來是譯時的興趣及所據的譯本不同，不及仔細校對，所以語句不免小有差異；其次是因爲各有原文面目之若干，到不如盡存之讓讀者去推知原文之眞，正如一本好書不妨有兩種及以上的譯本，更可資對照。不過，這不同的地方可說很微細，以後還是預備詳細推敲，以求統一。想在這不統一裏去求統一，也是譯者苦衷之所在，望閱者諒之。

（註二）馬克斯在經濟學批評序言中，簡明地說他自己治學的徑路，及立唯物史觀之大綱。這大綱，普通分爲五節，英德學者稱之爲唯物史觀的'輪廓'及'素描'，河上肇氏名之爲'唯物史觀公式。'茲所譯者係其第一節，亦即最重要的一段。河上氏之譯文固然'信'，却不免稍爲累墜，不如倒英譯之簡明。茲所譯者係據英譯。并將英文譯文抄下，以資參考：

"In the social production which men carries on they enter into definite relations that are indispensable and independent of their will; these relations of production correspond to a definite stage of development of their material powers of production. The sum total of these relations of production constitutes the economic structure of society——the real foundation, on which rise legal and political superstructure and to which correspond definite form of social consciousness. The mode of production in material life determines the general character of the social, political and spiritual process of life. It is not the consciousness of men that determines their existence but, on the contrary, their existence determines the consciousness.

索性將下面幾段都譯在後面，爲節省篇幅起見，英譯不寫：

'然而社會之物質生產力，在其發達之某一階段，和以前它在那內部作用過來的那現在的生產關係——或不過是其一種法律的表現的所有關係——發生矛盾。這些關係，從生產力之發達形式一變而有其障礙物。於是社會革命的時代到來。隨着經濟底基礎變化，那全部巨大的上層建築也同時多少迅速地變革起來。

'在考慮這些變革之際，必須常常把經濟底生產條件之上所起的，可以自然科學確證的物質變革和因人們意識到那矛盾，企圖將它打破而生的法律底，政治底，宗教底，藝術底，哲學底——一言以蔽之，精神文化底——一些形態好好區別開。恰恰和我們對于某一個人的意見不能以那個人自己所想的爲根據一樣，所以我們也不能以時代本身的意識來批判那樣的變革時代。反之，我們倒應該從物質生活之矛盾之中，從社會生產力與生產關係之間現存的矛盾之中，來解釋那意識。

'一個社會形體在一切生產力內面還有發展之餘地以前，是決不會滅亡的；而新的較高的生產關係，在它們物質的生存條件在舊社會胎內還未成熟以前，也決不會出現。所以，人類常僅提起那能夠解決的問題。因此，對于事實略爲精密地加以觀察，我們每可看出：問題本身之發生，僅僅是在對于那解決必需的物質條件已經存在，或者至少在那成長之過程中之時。

'我們可以抳其大要地，指出亞細亞底，古代底，封建底，及近世資產階級底生產方法，爲經濟底社會形體的進行之階段。這資產階級的生產關係，是社會生產過程上最後軋轢的形式，——軋轢云者，并非個人底軋轢之意，而是從社會中圍繞個人生活的條件所發生的一種軋轢。同時，在資產階級社會之胎內所發展的生產力，又造出解決那軋轢的物質條件。所以，這社會的形成同時造成人類社會先史時期之末章。'

這公式，雖然對于我們討論的問題沒有直接關係，但藝術研究者似乎也是不可忽視這公式之活用的。所以不憚煩地譯之于此了。

(註三)參看伊科維奇史底唯物論之光下所見的文學第一部第四章。

(註四)布哈林史底唯物論。

(註五)恩格斯關于唯物史觀底書信,係載于當時之社會主義者學院報上(一八九〇年及一八九四年),爲德國 Mehring 所發表者,見其大作德國社會民主黨史中,實爲研究史底唯物論者所必讀之文獻。參看俄國Adlatsky 所編馬克斯與恩格斯之書信,有日譯本。

(註六)同前。

(註七)盧那卡爾斯基藝術論。

(註八)不過樸列汗諾夫說過,"藝術之領域,比'美'的領域更爲廣大,"(藝術與社會生活),與此處 I. Akselrod 之所說,不完全相當,是應該指出來的。無疑,此處所引亞氏文章最後一句的見解,是不充分的。

(註九)拉布略拉,意大利社會主義者,馬克斯主義者(1843—1904)。羅馬大學教授,意國最大克馬克斯主義理論權威,非常批評的內省的學者。著述最有名者有"Essay on the Material Conception of History","Socialism andphylosophy" 等書。編中所引俱見前書。

(註十)見馬克斯主義根本問題第八節。

(註十一)馬克斯主義根本問題第十三章。

(註十二)仝前。

(註十三)請參看蘇俄共產黨文藝政策中托洛茨基的演說。

現在一句不漏地,將拉布略拉老人對于那些使馬克斯主義的理論變質,成爲刻版和萬能的鑰匙的頭腦簡單的人們,對于以諷畫化了的馬克斯主義的規準來對付文藝的人們,所下的精力的警告,引在這裏:'懶惰的頭腦的所有者們——優秀的意大利馬克斯主義哲學家說——十足高興地滿足于這樣的宣言:將一切科學都嵌進那由數命運所成的綱領中,而只藉一個鑰匙,便能透徹一切生活的祕密,將倫理,美學,言語學,歷史批評,和一切哲學問題,僅歸于一個問題中以逃避一切困難——潰在一切老實因而朴素質

木無文的人們，是怎樣的歡喜，怎樣的快活啊！這才們用了這樣的方法，可以使歷史墮落到商業算術的程度，結果，但底的悲劇之新研究，將給我們以這樣的觀念，謂：神曲不過佛是狡猾的羅倫斯的商人們爲自己的厚利而賣掉的羽紗的流水賬了。'（藏原，外村合譯俄國共產黨文藝政策）

'實在說得好極了。'托洛茨基道。

（註十四）列著文學及批評之問題。

（註十五）恩格斯一八九〇年與布洛克書。

（註十六）馬克斯主義之根本問題十一節。

（註十七）樸列汗諾夫著作集第八卷，國立出版所本，六七——六八頁。

（註十八）樸氏著作集第八卷，一七〇——一七四頁。

（註十九）論文集柏林斯基論。參看列捷尼夫文學及批評之問題第四章第六節。

（註二十）恩格斯一八九四年之書簡。參看馬克斯主義根本問題第十節。

（註二一）俄國社會思想史第一卷。

（註二二）樸氏論文集經濟唯物論之繳防。

（註二三）近代唯物論史概論。參看雅可維萊夫樸列汗諾夫論，及馬克斯主義根本問題第二節。

（註二四）馬克斯主義根本問題第十二節。

（註二五）馬克斯主義根本問題第十四節。

（註二六）參看前書第十一節。

（註二七）參看前書第十二節。

（註二八）參看前書第十二節。

（註二九）拉氏唯物史觀論。

（註三〇，三一）參看伊科維奇史底唯物論之光下所見的文學。

（註三二）文學及批評之問題。

（註三三）二十年間第三册序文。

（註三四）近代唯物論史概論。

第五章　藝術之起源

——原始民族的藝術——

藝術起源的研究，是藝術史底研究的第一章。然而求這問題的解答，如果不以黑格爾所謂什麽何處不知道怎樣遠古也不知道就存在的'理念'（Idee）之'感覺的化象，'以及奧國近代著名的精神分析學創始者福羅以德（Freud）將藝術之根據僅歸于所謂 Libido 的性慾錯綜，而要在社會現象中尋其實證的源泉，那麽，我們就必須研究原始社會的藝術。一切科學的研究，最好是由對象簡單的狀態更進而觀察其複雜的狀態，才容易了解其根基與其本質。我們如要知道人體的生理與心理，莫如首先考察母體中的胎兒；一顆繁榮燦爛的花木，應知道當初只是一粒如何的種子。恩格斯也說研究猿是理解人類的秘鑰。十九世紀德國美術史家格羅塞（Ernest Grosse）指出近代藝術學因不注意原始民族藝術之起源與成長，墨守虛僞的方法，不開擴充分的材料，以致藝術之本身墮入

五里霧中：這是從前藝術哲學最大的缺陷。(註一)

樸列汗諾夫決不忽略到社會現象的藝術最原始混沌簡單的形態。他綜合了許多藝術學者生物學者經濟學者的研究，考察了原始民族的藝術，解決了藝術起源的問題。

一　從達爾文到馬克斯

樸列汗諾夫指示解決這個問題的途徑，第一是要從達爾文轉到馬克斯。

馬克斯含着唯物史觀基本思想的經濟學批評與達爾文的根本著作種源論同是出版于一八五九年。這奇妙的巧合，這兩部巨作同年出版，彷彿格外明顯地指出達爾文和馬克斯在思想界所發生的巨大意義。達爾文在所著人類底起源與雌雄淘汰中，列舉許多事實，證明'美的感情(Sense of beauty)在動物生活上也占很重要的地位。那麼，很多人要以美的感情——藝術的感情，應該由生物學來說明；用不着什麼唯物史觀罷。樸列汗諾夫也說達爾文對于物種發展的見解無疑地是唯物論的見解之故，生物學底唯物論為史底唯物論的批評供給了一部分的材料；不過，這問題專靠達爾文是不能解決的。

達爾文說：

'美的感情——這種感情也是被認為只限于人類才有的。但如我們想到某種鳥類之雄者，有意地在雌鳥之前展開自己之羽毛，誇耀其華麗之色彩，反之其他沒有美羽者不能如此獻媚，那麼，自然雌的憧憬于雄之美者是無疑的事實罷。再各國的婦女皆以這種羽毛裝飾，自然什麼人也不否認這裝飾之優美罷。以極大熱心用美色的東西裝飾自己的環境的

集會鳥以及同樣地裝飾自己的巢的某種蜂雀，明白地證明他們有美的概念。同樣鳥類的鳴聲也是如此。交尾期中雄鳥優美的鳴聲，無疑地是中雌鳥的意的。如雌鳥不能領略雄鳥的華麗色彩，美和悅耳的聲音，則欲藉此以取悅她們的最後者的一切努力與用心，都將付之徒勞了罷。不過這樣的事自然不會有的。……爲什麼一定配合了的一定色彩，一定聲音就使人感到快樂呢，這和爲什麼某種對象對于嗅覺或味覺快適，同樣是差不多不能說明。不過，同種的色與音，能投我們及下等動物之所好，則是可以斷言的。'(註二)

如是，達爾文證明下等動物與人類同樣感受美底快樂，以及有時我們美底趣味與下等動物一致。'但是，這些事實並沒有說明美底趣味之起源。而如果生物學沒有向我們說明美底趣味之起源，它也不能說明它們的歷史底發達；'樸列汗諾夫指出我們不能求完全解釋于生物學上：

'美的概念——達爾文又說——至少關于女性的美，也是因人而異其概念之性質的；事實上，……在各種族間極其差異，甚至在各國民之間，亦各有不同。就大多數野蠻人所喜歡的可厭的裝飾以及可厭的音樂來看，可以說他們美的概念，較之某種下等動物——譬如鳥類還不發達些罷。但是，在文明人類，這種(卽美的)感覺是與思想的聯鎖及複雜的觀念極密切地結合着的。'(註三)

樸列汗諾夫道：'如果美之概念在屬于同一人種的國民中不同，則明明白白不能在生物學中求其種種狀態的原因。達爾文自己也教我們必須在別的方向探求了。'他說上面最後一句話是極重要的暗示——告訴我們'應從生物學轉到社會學'，因爲文明人美之感覺與許多複雜觀念聯合的事情，據達爾文意見，正是有諸多社會原因爲條件之故。

然而，樸列汗諾夫說達爾文以爲這樣的'聯合'，'僅僅'只在'文明'人社會才看得到，是大謬不然的。他舉出三個例子證明原始民族的裝飾，也是與繁複的觀念有關，不能將美感與複雜觀念之聯繫，僅歸于開化人民所特有：

第一，野蠻人常常以虎的毛皮，動物的爪齒，野牛的皮角穿飾自己，這決不能以毛皮齒角的色線配合來說明，而是暗示自己敏捷和勇力，戰勝強者的表徵——同時，這裏也含着一種迷信的成分在。斯庫爾克拉夫特(Schóolcraft)報告北美西部印第安族非常喜歡以在那地方猛獸之中最兇猛的白熊的爪所做的裝飾，黑人的戰士以爲白熊之兇猛與剛烈之氣，可以傳到以其爪裝飾的人。斯氏的意見，這些爪對于他一方面是用來裝飾，一方面是用爲符咒作用的。

樸列汗諾夫結論道：'這情形，不待言，不能以爲印第安人之愛好野獸之皮角齒牙，其初是因爲這些東西的特殊色線之配合。不，這樣的假定反而遠爲妥當罷——即這些對象其初只是佩帶着作爲勇敢敏捷力量之標誌；不過到了後來，正是因爲他們做了勇敢敏捷力量之標誌，才開始喚起美底感覺，進了裝飾的範疇。這就是說，美底觀念不僅能夠'在野蠻人那裏'和複雜觀念結合，並且有時還正在這種觀念影響之下發生。'

他又舉第二個例子——非洲許多種族的婦女，在她們手足上戴上鐵環；富人之妻有時將這種裝飾帶到一'普德'(pood，俄量名，約合三十六英磅)者。這是雪文福爾(Schweinfurth)遊歷所見的。

樸列諾汗夫一層一層分析這事實道：'這自然是非常不自由。然而不自由無害于她們以滿足情帶這"奴隸之鎖鍊"于身上。爲什麽 Negro 女子以帶着這種鎖鍊爲快呢？那麼，就是因爲這些東西之賜，她自己以

及他人看起來都覺得美的原故。爲什麽這樣看起來就美呢？這就是觀念極其複雜的聯合所起的結果。對于這種裝飾的熱情，如雪文福爾說的，是此時正經過鐵器時代，換言之，卽鐵是貴金屬的觀念正在像那種種族中發達着。貴重金屬看起來美；爲什麽呢？因爲富的觀念與它結合着之故。譬如戴着二十Fund重的鐵環的黑人女子較之僅戴二Fund之時——卽貧窮之時，無論自己及他人看來都要來得美了。此際，問題不在環之美，而在與其結合的富的觀念，是很明白的事。'

第三個例子——非洲桑巴吉河上流巴特卡族地方，以沒有拔去上面門齒的人爲不美。

這種離奇不可思議的美的概念是那裏來的呢？樸列汗諾夫說，'這也是由非常複雜的觀念所造成的。巴特加族拔去他們自己上面門齒是努力模做反芻動物。'這在我們雖然覺得是不可解的衝動，但是巴特卡是一種畜牧民族，他們幾乎都崇拜自己的公牛同母牛。'在這裏，貴重東西是美的，而美的概念全然在他種秩序的觀念土壤之上發生着。'樸列汗諾夫還說這種動物模倣的衝動在原始民族佈得非常普徧，'有的爲要像反芻動物起見，拔去自己的門齒；有的爲要像肉食動物起見，將它切短；有的將自己的頭髮束成角形。'而在我們以爲'猪頭三''猪八戒'離看之時，傳教師Heckewelder 記載一個一個印度人在跳舞之前，運用匠心將自己的鼻子畫得像個猪鼻對鏡而得意。這種模倣也往往和原始民族底宗教信仰結合着。

從這些例證看來，可以相信樸列汗諾夫的確信是不錯的，卽：'由對象之一定的色彩以及形態所喚起的感覺，卽在原始民族也和最複雜的觀念聯合着；而且，至少這種形態以及配合的許多，是只有藉這種聯合，

在他們才能看起來覺得美。'但是，這種美感是什麼東西喚起來的呢？又，和以對象之形在我們內部所喚起的感覺聯合的這些複雜觀念，是從何處來呢？樸列汗諾夫說，'很明白地，答覆這些問題的，不是生物學者，只有社會學者。'他指示我們，要在社會學中尋例證，不應僅在生物學中鑽求；他指示我們，要解這問題要從達爾文轉到馬克斯。(註四)

然而，他又說，達爾文主義決不是和唯物史觀矛盾的；以達爾文主義和唯物史觀對立，眞是很怪的事情。不僅不相矛盾，唯物史觀是補足達爾文所說，說明他終於沒有說明的。譬如達爾文也說過，如果羣居動物的智力發達到了人類那樣的高度，則它們的道德概念一定和我們的相差很遠；他還說，假令我們人類養育於和蜜蜂完全同一條件之下，則我們的未婚婦女亦將與工蜂同樣，以殺自己兄弟爲神聖之義務；母親亦將熱心於殺自己多產的女兒了；但是蜂(以及一切羣居動物)在上面情形下也可以說是有善惡觀念或良心的罷。這豈不是暗示我們，人類道德概念中並無何等絕對標準，而隨人類環境條件之變化而變化麼？不過，這些條件由何而生，那些變化由何而起，達爾文完全沒有說；而馬克斯則告訴我們這些條件是由生產力狀態所創造，那些變化是生產力發展的結果。所以，樸列汗諾夫說，'達爾文的範圍另在一個地方。他考察爲"物種"底人類之由來；唯物史觀派則想說明這"種"之歷史命運。後者研究之範圍恰恰是從達爾文主義者之終點開始的。'誰也不能代替，排斥誰的光輝發現，而如物理學爲化學準備地盤一樣，'生物學者達爾文主義者的研究，是爲社會學底研究而準備地盤。'一個是研究有機體發達之過程，一個是考察社會組織及其產物，人類思想感情之發達；達爾文在社會問題上決不是'好脚色'(Sattelfest)，在人類社會研究上簡直非是

和後者提攜不可的。

於是樸列汗諾夫遂作最後之結論道：'人類，和許多動物一樣，因爲美感是天性生來，故在一定事物或現象影響之下，有感受特殊的所謂"美"底滿足之情趣與能力。——這是生物學研究的事實——但是，何種事物何種現象給與他們以美的趣味，則要視他們在其影響之下他們所養育，以及生活行動的條件如何而斷定。凡於人有美底趣味及概念者，是人類之天性使其得有存在之可能的。圍繞他的種種條件則決定從這可能到現實的變化，使美感變爲事實，如某社會人類（即某社會，某民族，某階級）有如此特定的美底趣味及概念而非其它者——即可以那些條件而說明。'（註五）

決定了我們研究的方向，我們知道要研究原始的藝術就須在原始經濟狀態中求其起源了。

二　原始民族經濟生活之性狀

樸列汗諾夫第二就指示我們研究原始民族藝術之發生與發展的程序，首先要研究原始經濟組織的特徵，而且告訴了我們原始經濟最主要的性質。

'一切民族底藝術，是與其民族底經濟立於最密切的因果關係的。'（註六）尤其是在'沒有階級分裂的原始社會，人類的生產活動直接地影響於他們的世界觀和美底趣味。'然則，原始經濟的特徵是什麼呢？

樸列汗諾夫在其論原始民族之藝術的信中，搜集關於原始民族生活眞相的許多學者旅行家的研究和報告，證明原始社會的經濟是共產主義的經濟。說到這裏，我們要以爲這算不得什麼新奇的研究，而是人

類學者社會學者經濟學者所普遍地成爲定論，好像地球是圓形一樣的眞理罷。然而不然，問題怕未必像這樣簡單。十九世紀德國一個卓越深思的學者布赫爾（Karl Bücher）對於從來說原始經濟是共產主義的學說，全盤加以否認，曾引起廣大的論爭。布赫爾是樸氏稱爲'最優秀經濟學者之一''罕見的有思索的學者之一，'其關於原始音樂詩歌起源的意見，是爲樸列汗諾夫所全部採納的；然而關於原始民族經濟的理論却有這種謬誤的意見，眞如樸列汗諾夫說的，'我百思不得其解。'他將布赫爾的意見（關於原始經濟的意見），攻擊得體無完膚，這才確定了原始共產經濟的理論。關於這些爭論，無庸具引，只將樸列汗諾夫的幾個主要結論稍加引述好了。

他首先引夸列夫斯基（M. M. Kwalevsky）和其故友吉伯爾（N. E. Giber）關於原始民族生活描寫的結論：

'在原始時，就是食料——這"最重要而最必要的動產形式，"也是爲集團團體的各分子間的共有物；而個別家族間獲得品之分配，僅在較高的發展階段的種族中才出現的。'（註八）

'打魚，狩獵，襲擊及防禦，畜牧，爲開墾，的採伐森林，灌溉，土地之開闢，以及房屋，網與船等類大規模工具之製造上的單純協業，自然而然地以一切生產物之共同使用爲條件；同樣，在爲防禦鄰境團體之侵略的範圍內，也是以不動產以至於動產之共有爲條件的。'（註九）

我們也可以略窺到原始生活的情景之一般了。而布赫爾的學說是怎樣的呢？

據他——布赫爾——的意見，稱爲原始民族的經濟者，離着共產主義實在相差很遠；或者倒不如說它是個人主義經濟還要恰當。不特此

也，他們的生活根本說不上什麼'經濟'。因爲'經濟者，不僅在眼前的生活，而要以將來之打算，節儉貯蓄機會之利用，及其相當分配爲前提的；經濟者，含着勞働，與事物以價値，整理其使用，文化習得之自一氏族至他氏族之傳遞的意思。'但是在低級種族的生活，只看見這些特徵極微弱的萌芽。'如從藪人(Bushmen) 及吠陀(Veddāh)族的生活中除去火及弓矢之使用，則他們的整個生活可以說只是個人之尋覓食物而已。各個藪人必須完全獨立營生。裸體而赤手空拳的他，宛如野獸，與自己的伙伴徘徊於狹小範圍之中……以手爪在地中搜扒下等動物草根果實而生食之……我的話，一點臆造也沒有……。'(註一〇)

果然如此，則不僅在經濟史上，而且在原始文化上都要引起重大的問題了。樸列汗諾夫說，如果'野蠻人'是如布赫爾所描寫的個人主義者，則他們的藝術非再現他們所特有的個人主義不可。而且，藝術是社會生活之反映。如以布赫爾的眼光觀察野蠻人，則'個人尋覓食物'之處——也就是人類間毫無何等協同活動之處，也就談不到什麼藝術罷。'(註一一)

樸列汗諾夫指示我們考察原人生活的計畫，第一且根據事實觀察狩獵民族是如何生活；第二步且選擇一個關於原人尙不知火與武器的遠古，是如何生活的最可信的假定。

以下是樸列汗諾夫所蒐集的事實。

布赫爾所引證的藪人與錫蘭島的吠陀族，無疑地是屬於最低級狩獵種族，缺乏經濟的一切特徵的。然而他們也絕對不是完全自己靠自己的力而生存。藪人爲合同狩獵常常聚集二〇〇——三〇〇人的隊伍。設數哩的長柵，掘深濠，在濠中豎些尖樁。這可見不獨是顧眼前而且爲着

將來；可以見得這狩獵是爲生產而發生的毫無疑義的協同，同時這也是以勞動，以合宜的時間之分配'爲前提'的。並且，他們將被殺的動物之肉，某種植物的球莖，放在洞窟谿谷或鳥巢之中，交不能直接參加狩獵的老人看守。他們捕捉蝗蟲，貯藏蝗蟲也是有名的。可見布赫爾說他們不知道貯蓄是如何謬誤了。藪人狩獵終後固然分散爲小團體，但仍不斷以火傳信。這也決不是'個人尋覓食物'支配之地所能發生的習慣罷。

就是最野蠻的狩獵民族所謂'石吠陀'(rock veddahs)族也和藪人一樣組織小的血族結合，藉共同之力從事'食物的尋覓。'這種血族結合不待言是能夠減輕個人生活負担的。血族有自己的酋長，在宿營時青年睡在酋長的周圍，成年人則睡在最外面，以防敵人之攻襲。寡婦在氏族裏，什麼東西也都可領得自己的一份。假如他們沒有什麼社會結合，是'個人搜尋食物，'則無依的婦女將全然委於另一種命運罷。並且，他們還知道與鄰族交易，貯藏獵物。略爲較吠陀族進化的安達曼羣島居民的明科皮族(Mincopies)也營氏族生活，且往往計畫社會底狩獵。獨身青年所獲的一切都成爲共有財產，還營之後，狩獵者圍火而坐，跳舞唱歌，酋長指揮分配，遊手好閑的怠惰者也可以白吃。樸列汗諾夫於是說，'最近學者們所蒐集的關於原人的"經驗的材料，"決然地推翻了"個人尋覓食物"的學說。'在同樣進化階段上的中非洲皮格梅族，協同狩獵野獸，協同掠奪鄰近土人的農場。'男人做先鋒在緊急之際從事鬥爭之時，女人們則抓集獲得品綑起來拿回去。''在這裏不是個人主義，甚至還有合作及分工。'澳洲土人也是'一個有組織的社會，有嚴格的習慣法，有公衆推舉的首領。'這是R. H. Mathews的調查，足以打破布赫爾謂他們說不上社會結合的成見。(註一二)

再轉看到比較高級的原始民族罷。

北美印弟安族營氏族生活更不待言，在他們那裏處最嚴重犯罪者的極刑就是逐出於氏族。愛斯基摩人盛行招贅，以補氏族內部人員死亡的損失。這可見原始民族與布赫爾所謂個人主義相去多麼遠了。德國博學旅行家斯坦寧(Von-den-Steinen)說巴西火爐盧族的生存，是僅常常作長期協同狩獵的種族的男子之不斷合作才能維持的。即令進步的農業發生，亦不使他們維持生活的社會方法減其意義，不過是從社會底狩獵到社會底耕種而已。堡威(Powell)說，'在他們那裏，土地之開墾是社會底的；即適於一切勞動的女子從事開墾各個家族的土地。'新錫蘭土人藉盤個血族結合團結之力，製造長數千英尺的漁網，以謀全氏族的利益。總之，一切事實證明野蠻人不是如布赫爾所說的'個人尋覓食物'的個人主義者，而是爲'以血族結合底團結力之生存競爭'所支配的。原始人類不是斯丁納(Max Stiner)式的個人主義者利己主義者；而是如克魯泡特金所說依相扶互助而生的。(註一三)

布赫爾又說，'野蠻人只想着自己的事體，而且只想着現在的事體。然而樸列汗諾夫舉出許多事實，推翻布赫爾的謬見；因爲在藝術研究上，必須眞正說明原人生活情形。

第一，我們知道最低狩獵民族亦知貯蓄，他們狩獵之後還保存武器——這即是說他們不僅想到現在，而且顧慮將來，準備將來。他們遷移的時候，你可以在婦女們所背的行囊中看見許多東西——有磨碎食用植物之根的扁石，有切東西的石英碎片，有槍的石尖，有製成的石斧，有袋鼠的腱所做的繩，有袋鼠的皮，有各種粘土的顏料，有樹皮，有燒肉的一片，有路上採取的果實及樹木的根。這就是全部的經濟！這就是證明原始民族

並非想不到明日；如若不然，他們要她們攜帶這些東西幹甚些？（註一四）

第二，在原始人類心理方面也完全不是只想自己的。波托庫多（Botocudos）族守最嚴格的共產主義，所受贈品也分配於氏族之全體，哪怕一個人一點。愛斯基摩人剩下一片肉也是大家公分，病人及寡婦更顧及他們。甚至有私有財產萌芽的澳洲土人，在血族結合的範圍內，所有物品還是屬於所有的人。現在美洲印第安人的共產生活是許多學者認為共產主義之典型的。他們一切財產都屬於氏族（all property belongs to Glens or Clan），最重要的食料，'决不'（by no means）是歸個人而是歸家族處理。而各種分配雖不同，要以人人所得平等為原則。阿默族的印度人有麥子而彭加族及波尼族缺乏之時，前者即分其貯蓄的於後者；反之，阿默族缺乏之時，彭加族或波尼族也是如此。這可讚美的習慣，使老拉飛丹（Lafitan）嘆為'歐羅巴人做不到'的。巴西的巴開利族漁獵之所得，不渐互相分配而如一個家族一樣的生活。火處盧的獵人殺了虎則招其他獵者共同大嚼；其皮與齒則以贈共同體中最近死亡人員的最親近者。狩獵者沒有處理自己獲物的權利，必須公分。波托庫多人任到任何贈物也要拿回來分於氏族的全人員。吠陀人受到一枚銀幣想將它打碎，因為不好分。邱克契（Tschuktschis）人說贈他以糖最好，因為糖的美味立刻從一個人口中轉到他人的口了。這一切的事實，還不夠證明布赫爾說野蠻人只知道自己的錯誤麼？（註一五）

現在，我們更可以從事實移到假定，想像即令火和武器還未發明的遠古時代，我們祖先的關係應該怎樣了。而我們也是毫無根據以為那時代是個人主義在支配，個人生存不受社會結合之幫助的。就是我們的祖先在'類人'的時代已是社會底動物。'猿羣和其他動物的差異，即一，由

於各個間的互助或全體的共同;二,由於全體——雄猿也在內——對於爲大家幸福勞神的指導者的隸屬或服從。'(註一六)

總而言之,樸列汗諾夫也是確信並且確認達爾文所說的'我們類人猿底祖先是組織社會而生活'的。

引證了這樣多還沒有解到本題,恐怕讀者要覺得不是在講文藝,覺得厭倦罷。然而且慢,如樸列汗諾夫說的,'不談原始經濟問題是不濟事的。我們知道藝術是一種社會現象。如果野蠻人實際上是完全的個人主義者,則他們的藝術云云的事,就是無意識罷,我們也不能發現他們藝術的任何特徵罷。'(註一七)

現在,我們既已明白原始民族經濟構造的特徵,明白原始人類不是各自尋覓食物的個人,而是勞動集團的一員,明白他們不是孤獨離羣的魯濱孫,而是社會底人,就可以進一步答覆下面藝術起源的一個先決問題了——就是游戲與工作關係問題;這就是問,游戲先於工作呢,工作先於游戲呢?

三　游戲與工作,藝術與勞動底問題

樸列汗諾夫在文藝起源問題上第三就是肯定與這問題關連着的游戲工作勞動問題的重要;並且對於這聚訟的問題給以確切的答案——如果要先說他的結論,那便是:'工作在游戲之先,勞動在藝術之先。'

'勞動對於游戲——要說游戲對於勞動也可以——的關係問題之解決,在說明藝術之起源上是極重要的,'他首先告訴我們。重要之點安在,讀者看下去就會明白罷。(註一八)我且先在這裏列一個式子:

游戲:勞動＝藝術:生產

因爲有上述依存關係，唯心派唯物派藝術總論，美學原則的分歧點就從這裏開始。

首先，且將藝術學者對於游戲與藝術問題的見解簡單加以介紹。

在藝術起源的學說中，最爲人注意的，是藝術衝動說。即謂藝術之根源，在人類有一種游戲衝動。首創此說者，是德國近世大哲學家康德(Kant)。據他的美學上的'超利害感說'，以爲'美感'是與主觀感的感覺及一切客觀感的'眞感''善感'不同，是超乎理性感性的無打算的自由快感。所謂美者，無非是一種能滿足我們的美的快感之觀察的對象。如此說來，美底快感是自由，是游戲。又說對於勞動，藝術是遊戲。(註一九)因爲在這時候與實生活無關。釋勒(J. C. F. V.Schiller)更繼承修正發揮康德的理論，以爲人類有嗜好游戲的本能，藝術的根源即起於這種衝動。我們置身於精神物質的種種束縛之中，過理性與感性(官能)乖離的生活。不過人類有生命力餘裕，總想發現一個理性與感性，自然與精神，必然義務與自由意志圓滿調和的新天地。這就是遊戲而且這只有遊戲。遊戲即是超越實生活的假象世界。這種境地，他稱之爲'美底精神'(Die Schöne seele)。他之吐'人類者，在本質的意義上，只有眞正是人的時候才遊戲，而也只有在遊戲的時候，才算得眞正的人'的名句，就是根據於這理論而來的。藝術者，無非是自由的表現。(註二〇)

到了斯賓塞(H. Spencer)更在生物學上集這學說的大成，確立這理論的根據。據他的意見，有機體的活動，全靠精力(Energy)來維持，下等動物爲個體生活及種族保存，盡費其所有的精力；故它們一切活動，不出乎生存的實利目的以外。而高等的動物則不然，其全部的精力，並不至爲功利活動所耗盡。人類，營養更適宜，於是人體中蓄積有'剩餘精

力'(Surplus of energy),這種剩餘精力的發揮,就是游戲的衝動的表現:這就是人類游戲本能的由來,而較其他動物更高等的緣故。人類以及動物精力一有餘剩即隨意發洩出來,我們因用慣精力於日常必要工作,故只受到些微的刺激便自由發揮出來,成爲模擬的行爲(Simulative action)而游戲以起。此際的動作不是實際的行爲(r al action),而只是模擬的行爲。'這種人爲的力的動作就是遊戲。'人類爲自己的生命力而運動,驅於自己的要求,適度地發揮自己的生命力於外面,伴着無常的自由愉快,表現自己:在遊戲的地方,也就有藝術的創造的生活了。游戲活動的特徵,就是與維持生活的必要過程無直接作用,沒有一定實際的目的。貓捕老鼠是維持生活的必要;而貓玩繡球,則不過滿足其游戲的本能,並沒有追求一定的目的。一言以蔽之,游戲是無目的本能之活動,是人工的力之練習。而藝術的始源則無非是這種本能的表現。下等動物支付其全力于生存,高等動物則頗有游戲的餘裕,而人類則有更大的剩餘精力,除生活以外,還能從事於藝術世界的創造。遊戲者藝術最初之種子也。

然而,這些游戲的內容,由什麼而决定呢?譬如,動物也游戲的,何以相異的動物有相異的游戲呢?斯賓塞則說動物賴以生存的活動是其遊戲內容的根據。例如,他正確地指出,猛獸的游戲由模倣之狩獵與模倣之爭鬥而成立;其全體'除了獲物追逐之戲曲似的表演,現實之滿足缺乏之際破壞本能之觀念的滿足以外,什麼也沒有。'這意義就是暗示說,動物之游戲,是由藉以維持他們生存的活動所規定的。斯賓塞又說,兒童游戲不外是種種成人行動之戲劇似的表演。在小野蠻人的游戲

上更可看得分明。我們小孩子的'游戲,'玩泥人或'毛姑娘,'扮賓主等等——都是大人活動之劇底扮演。但是,成人在他們的活動上,大都是追求實際目的的。這就是說,在人類也是追求功利目的之活動——為維持個人及社會全體生活之必要活動先於遊戲且決定其內容。所以我們根據他所說的,就可解決游戲與實際活動之先後問題了;即實際活動規定游戲的內容,自然是實際活動先於游戲。(註二一)

近世大心理生理學者文特(Wilhelm Wundt)也說,'游戲是勞動的兒子。在先前眞正勞動的形式中,沒有自己的模型的遊戲也不會有。生活的必然性使人類不得不勞動,而在勞動上人類漸漸領略到以自己力量之實際運用為滿足。'(註二二)遊戲者,是欲將由力之使用而得的滿足再經驗一回的衝動。因此,力之蓄積愈大,遊戲衝動亦愈大,自然是要在同一條件之下。——這也是與上述斯賓塞的話所得的論理的結論完全一致的。——勞動是遊戲的父親。(註二三)

雖然好像是彰明較著的道理,却有更強有力的異論。

布赫爾雄辯地道:'人類在脫離單純尋覓食料之時,想來是受與許多高等動物同樣的本能所促進的,尤其是模倣本能與本能反應一切經驗的傾向。譬如,家畜之飼養,其先並不是因為有用而飼養的,不過是人類為自己的娛樂而飼養的。工藝之發達,無論何處明明都是從文身,刺面,穿耳貫鼻,塗穿肢體開始;自此以後,始漸有裝飾品,假面,木版繪圖,象形文字以及其他的製作……。由此觀之,技術底精巧,都是藉遊戲而成功,不過漸漸歸于實用而已……所以,必須根本倒過從前所說的次序,即是說,遊戲在勞動之先,藝術在有用物品生產之先。'(註二四)

樸列汗諾夫的推論則完全和布赫爾的相反,他舉出幾個例子:

第一，野蠻人在自己舞蹈裏再現各種動物的運動。愛斯基摩人捕獵海豹，努力模做海豹的姿勢，再偸到它後面描準。模做動物的姿勢是狩獵動作最重要的部分。於是，狩獵者想將狩獵中因精力運用所得的滿足再經驗一次的慾望起來之時，即再開始模做動物的姿態；這樣，就是狩獵民族自己獨創舞蹈的創造了。在這裏，不待言是眞正的勞動（狩獵）之性質，規定遊戲之性質。遊戲是勞動的兒子。（註二五）

第二，斯坦拏看見巴西的一種蠻族以一種戰慄的表演描寫負傷戰士之死的舞蹈。自然是先有戰爭，其次受到戰場的印象，再才有再現這種印象的舞蹈。（註二六）

第三，先前說過原始民族狩獵耕種勞動之社會性。南明逹佬（Sud-mindanao）土人之一族，在作共同耕種時情景如下：種稻之日，男女淸晨齊集，男子前行，一面舞蹈，將鐵鏟插進土中。婦女繼之，投米粒于男子所掘之穴中而掩以土；一切都是很用心而嚴肅的做。我們在這裏看見遊戲（舞蹈）和勞動的綜合。然而如不能強詞奪理說他們之掘土播種自古以來就是爲娛樂而幹的玩意，而是爲他們生存的勞動，誰也不能不承認：勞動在遊戲之先，他們的舞蹈是由他們播種的特殊條件所產生了。‘遊戲，——是勞動的兒子，在時間上，工作先于遊戲。’

不僅如此，布赫爾在其大著勞動與韵律（Arbeit und Rhythmus）中自己也說，‘原始民族的許多舞蹈，其本身不過是一定生產行爲之意識的模做。所以，在這種模做底描現之際，勞動必應先于舞蹈。’這明明是說舞蹈是勞動者動作之單純再現；何以布赫爾沒有覺到他的‘遊戲早于勞動’的斷定之自相矛盾，眞如樸列汗諾夫說的，‘除了詭訴之外，還有什麽話說？’

犯着這同樣謬誤的，還有德國的格洛斯(Karl Gross)教授也許佈赫爾是受了他的游戲理論影響而迷混不自知的。

他的遊戲爲生活必要說，是否認釋勒，斯賓塞的結論。遊戲不是過剩精力的發揮，小狗遊戲一直到疲勞時候才能休；小孩子于疲勞之後有時還因遊戲而忘疲勞；就是短時間休息不過是恢復疲勞的準備而已；精力過剩決非遊戲之必要條件，不過是其極有利的條件而已。不特此也，遊戲并非無意義的動作，而是爲了將來生活的準備。少時之遊戲，正是長時生活的預習。澳洲土人，美洲紅種的兒童做戰爭之遊戲，並且受大人的獎勵與指導，這是證明戰爭遊戲是爲將來參加戰爭的準備。小女孩子的抱着泥人玩耍也是爲將來做母親的準備。這必然的結論自必與佈赫爾完全一致；所以格洛斯堅持勞動是遊戲的兒子，因爲遊戲是生活的準備，在生活之先。(註二八)

然而，這意見對不對呢？

樸列汗諾夫批評道：'既對，同時也不對！'就個人而論，格洛斯不錯，就社會全體來說就完全錯了。這個矛盾的所在，就在格洛斯以及佈赫爾不知道原始人類並非個人。

譬如，澳洲土人和印第安族小兒的戰爭遊戲的'教育組織，'在個人生活上戰爭遊戲當然在實際參加戰爭之先；就一個人來觀察，遊戲比實際活動早，所以說格洛斯是不錯的。但是。何以在這民族中，這戰爭遊戲在'教育組織'上占那麽重要的位置呢？明明是在這社會(氏族)中，軍事的訓練，充分準備的戰士非常必要；就全社會來觀察，結論則全然與格洛斯的異趣，因爲是先有眞正戰爭與由戰爭所得到的'要造成良好戰士'的教訓，其次才有滿足這種要求的戰爭遊戲的。所以就社會而論，實際

活動先于遊戲。(註二九)

再舉一個例子。澳洲青年蠻女的舞蹈中,形容她從地上採掘食用植物的情景。自然,她們生下來未到認眞從事採取食物的年齡,已經就做這種遊戲了。但是這可以證明採掘植物的遊戲(舞蹈),在實際的採掘食物(勞動)之先麼?不能,因爲小兒之模倣衝動,已爲許多唯心派唯物派的學者證明是非常強厚的,她們的舞蹈,只是依其模倣的本能,再現她們母親的動作而已。她們決不是生來就有採掘植物的本能或相似的經濟衝動;這種衝動,係由她心理模倣的傾向而生;這種遊戲是她母親勞動過程的再現。——何以不模倣父親而模倣母親呢?這則是因爲她所屬的社會,男女間已經成立分工之故;而這分工的發生也是社會環境的原因。所以,在整個社會生活上,勞動是先于遊戲的。(註三〇)

布赫爾,格洛斯的原則是'遊戲在工作之先',這謬誤,是他們不知道在整個對象中考察對象,忽略了原人生活的集團性,所以這原則只能適用于個人,而不適于社會底事實。樸列汗諾夫說:'格洛斯說斯賓塞忽略了遊戲之生物學的意義,我敢說格洛斯是忽略了它底社會學的意義:'這是很値得我們吟味的話。

我且舉一個人人都知道的故事爲例,頗足以證明樸列汗諾夫的主張,而反證格洛斯的謬誤罷。

誰也知道'孟母三遷'的故事。這故事雖然有一點不同——即第二遷有的說是在屠戶之旁,有的只說是在商人之旁——但總之,是孟子住在什麼地方,就模倣當地的情形是了。就據列女傳上所說的罷,'孟子少時,其舍近墓,戲爲墓間之事;其母乃遷于市,又嬉戲爲賈衒;乃遷學宮之旁,其嬉戲乃設俎豆,揖攘,進退;孟母曰,此可以居吾子矣。'如果

遊戲先于工作，遊戲是未來實生活的準備，固然可說孟子之爲俎豆揖讓之戲，是準備將來作聖人，吃冷猪肉的，那麼，難道他模倣抬棺材，葬墳，哭臉，做生意，甚至于殺猪，是準備將來做料理死人勾當，當老板甚至于屠戶的麼？卽令是的，又何以因所住的地方不同，而其將來生活之準備也不同了呢？這明明是說不通。而這却更可以證明遊戲是環境事實的反映，實際生產活動之反映，因模倣行爲而表現出來的。不是孟子爲將來生活而遊戲，而是實際生活暗示他作一定的遊戲行爲。

總之，他們是有三種理論，舉一個實例讓讀者判斷是誰正確罷。譬如，猫玩繡球，在斯賓塞的意思，這遊戲是貓的剩餘精力之發露，而玩繡球的跳躍姿態，則完全是模倣老貓捕鼠的動作；(註三一)格洛斯則要說，小貓之玩球無非是爲將來捕鼠之準備，是與實生活有關的；樸列汗諾夫必定要說，小貓的這種遊戲是藉模倣而再現母貓捕鼠的動作的。在這裏，我們看得到樸列汗諾夫是將前兩人的意見結合起來的罷。

我們現在可以肯定樸列汗諾夫的結論：'勞動先于遊戲，宛如父母先于兒女，社會先于其各人員一樣。'(註三二)

於是，第二個問題——勞動與藝術先後問題就可引刃而解了。

布赫爾不僅以爲原人是極端的個人主義者，而且是沒有社會的聯繫，沒有文化的傳移，個人之所有隨着個人之死一同消滅于墳墓中，親子之情也極其淡薄，於是必定達到這樣的結論：

(1)原始人以最小勞力維持自己之生存。

(2)雖然是最小的勞力却完全併吞他們，使無餘力爲其他任何活動，連天然的感情也沒有。

(3)除自己果腹以外什麼也不想的人類，開始做的事，並非從爲其

果腹而有用的對象之生產起，而是從滿足自己之美的要求的事情起。

這是何等的矛盾！但要糾正布赫爾的矛盾，首先要糾正他對于有用物品之生產與藝術的謬見。布赫爾所謂工藝皆始于身體之塗彩，完全是無根據的話。(註三三)

事實上，'完全未受外來文化影響的吠陀族，男女小孩都不知道什麼裝飾，即在今日還可在山中遇見全然沒有裝飾的吠陀人；他們自然也不知道穿耳，然而他們却已經知道使用武器了——自然是他們製造的。在這吠陀族，對于武器裝飾的工藝明明先于對裝飾製造的工藝。就是非常低級的狩獵民族——例如布希曼族(黥人)或澳洲土人—— 也能繪圖，在他們那麼，有眞正壁畫。……原始狩獵人底藝術活動及性質，明白地證明有用對象之生產及一般經濟活動，在藝術發生之先，因而在藝術上蓋着最鮮明的刻印。邱克契民族的繪畫的什麼呢？是畫的狩獵生活的情景。這明明是：最初邱克契從事于狩獵，然後才將自己的狩獵生活再現于畫上。同樣，如果布希曼幾乎專門描寫動物，孔雀，象，河馬，駝鳥，等等，那麼，就是因爲動物在他們生活上占絕大重要地位的原故。最初，人類對于動物立于一定的關係(狩獵他們)，其次，(正是因爲他和它們立于一定關係)在他們那裏才產了想描寫那些動物的衝動。然則，何者在何者之先呢？勞動先于藝術呢，還是藝術先于勞動呢？……若不理解勞動先于藝術，不理解人類是一般地先從實利的觀點觀察對象及現象，然後才在自己對于它們的關係上立于美底觀點這種思想，則在原始藝術的歷史上什麼東西也莫能知其究竟了。'(註三四)

總之，樸列汗諾夫高唱應當從原人生活狀態中，原人生存的社會情形中，原人經濟狀況中，尋求藝術的根源。他接受斯賓塞實際活動先于

游戲的見解，他也接受格洛斯遊戲是實利作用的主張，不過他增加一句，這作用表現於社會經濟程序之中。原始人類不是個人主義者，他們是營共同社會的生活，是這樣，他們才有藝術的產生；因為藝術是社會現象，是社會產物。工作先於藝術；人類最初是以實際生活目的看物體及現象，後來在自己對於物象關係上才產生美學眼光。這最後的思想，在樸列汗諾夫著作中說到比較少，大概是因為已為許多學者所道過能，我且在格羅塞(Earnest Grosse)及希倫(I. Hirn)的書中摘譯二段，以供讀者的參考。

希倫教授說：'試仔細研究原始時代某種族的裝飾品，則可以知道我們今日看來不過像是裝飾者，其實在遠昔的種族，都是有極實際的，非審美意味的。例如，武器家具等之彫刻與文身編物之花樣，雖世人大抵以為是純粹的審美的藝術衝動之產物者，大概現在却認為含有為宗教象徵及所有主符號的實際意義了。而這隨着原始裝飾系統研究之進步，證實這說明的事實更日益增多了。'他更轉而論其他藝術說：

'不僅是裝飾品，卽在原始的文學，戲曲之研究上，關於這一點也達到同樣的結論。我們覺得是最原始的，而除單純藝術目的以外什麼目的也沒有的劇曲的蠻人跳舞——例如北美印第安族與黑人之舞蹈，實際上不單是藝術底產物，他們是藉此作射擊日常捕獵的鳥獸的練習，其舞蹈之動作，就是他們所狩獵的鳥獸之動作。這樣，他們的舞蹈，其實含有最實際的意味。要之，原始人間所作的所謂藝術者，沒有一樣不是由非審美的目的而成的。'希倫據此以論藝能與人生在實際意味上有密接的關係。(註三五)

站在同樣立場研究藝術的格羅塞說：'原始民族藝術品之大多數，

並不是由純粹無雜的美底動機而生的，同時是企圖供獻於某種實際目的的。而往往，後者——卽實際目的，無疑是表現爲第一要素，而美底要求，不過是作第二次的目的。例如原始裝飾，大部是被認爲實際意義之標號及象徵而造出，不是作爲裝飾而想出來的。(註三六)

樸列汗諾夫旁徵博引反駁布赫爾的'游戲先於工作'說，决不是無故的。車爾尼綏夫斯基就輕視這個問題，他把遊戲看作消遣，以爲'遊戲者，空虛的娛樂耳；'樸列汗諾夫說，'幷不全然如此。實際上，遊戲不過在一定條件之下才是空虛的娛樂。……文特在其倫理學中說得好，遊戲是勞動之子。因爲是勞動之子，故常常遠非空虛的娛樂。它之變爲空虛娛樂，只是在不勞動而生活，以至其行動亦屬無所爲的社會階級。不，就是在這情形下，遊戲還是有如間接的'勞動之子'；何也，因爲只有在一定生產關係之現狀下，委身於無爲的階級才能存在於社會也。如果——如車爾尼綏夫斯基——藝術之本質特徵是生活之再現，則不得不無條件地承認藝術與——不但人類那裏，動物那裏也將生活所再現的——遊戲是親族。遊戲或藝術上的生活再現，有重大社會學底意義。人類在藝術作品之中藉再現自己的生活，爲自己社會生活而教育自己，使自己適應社會生活。……委身於'無爲'的階級，在其藝術作品中表現生活之空虛；他們的藝術，不過是實際上空虛的娛樂。但是，這並不是因爲它(指藝術)和遊戲同樣是生活再現之故而成爲空虛娛樂的，這僅僅是因爲將空虛生活再現之故。問題不在遊戲，而在遊戲內容之如何。藝術爲遊戲的理論，得遊戲爲'勞動之子'的見解而補充；這種理論，對於藝術之本質與歷史投以極明亮的光明。……車爾尼綏夫斯基說在其文學活動之初卽想以費爾巴哈(Feuerbach)唯物論哲學適用於美學，……這雖然

得到非常的成功，然而費爾巴哈哲學之基本缺點——即歷史見解之缺陷，更嚴格地說就是辯證法之不完全，也完全同樣在車爾尼綏夫斯基的歷史上同樣的反映着……。'(註三七)現在，我們也就明白爲什麼不憚詳述原始民族經濟及遊戲勞動關係之所以然了。

綜合康德和釋勒，斯賓塞和文特，格洛斯格羅塞和希倫的學說，樸列汗諾夫給了我們新的唯物藝術起源史觀——藝術原是遊戲，而遊戲原是勞動產物，所以藝術也原是勞動產物。原始人是社會生活，所以才有再現他們生活的藝術，他們的藝術反映着他們的生活。而這藝術（遊戲），是於他們實際生活有密切關係的。

明白了這一切，我們就要更進一步更具體地迫到我們問題的中心了。

四　原始藝術之發生及其與原始經濟狀況之關係

現在第四步就是要更具體地考察原始藝術如何發生於原始經濟過程之中，如何與原始經濟相適應，如果藝術是勞動之子，原始藝術更當直接受當時經濟的影響。因爲僅僅說工作先於藝術畢竟還得不到一種明確概念。

在這問題上，已由樸列汗諾夫蒐引選擇近代藝術學者研究的結論，充分說明了。現在且據馬克斯主義根本問題及藝術論中將樸列汗諾夫所引證的都輯譯於此。

原始民族生活之研究，將所謂'人類之意識，由其實有而決定'的唯物史觀基本原則，比什麼都充分證明了。一八七七年納勒（Ludwig

Noiré）已經寫道，'使言語與開化生活發生的泉源，是趨於一個共同目的的共同活動，是人類祖先最古的勞動。'……要而言之，據納勒的意見，與原本語根以內容者，是人類的活動。……在原始狩獵民族，經驗之主要源泉是家畜，他們的整個世界觀旣建築於這種經驗之上，則在他們所以代替哲學宗教科學者，其內容正是汲於這源泉，是毫不足怪的。蘭格(A. Lang) 說，'布希曼族神話的特徵，僅僅是動物的事情。在他們傳說之中要將唯一老女人除開，幾乎是完全沒有談到人類：……總之，生產過程上人類活動之性質由生產力程度而規定，想無再說的必要。現在只要指出，生活形態給與思想的一定影響，在其社會底及精神底生活較之開化民族相隔天淵的單純原始民族，尤其表現得顯著。……

原始社會之全部意識形態中最被充分硏究了的，是藝術，在這範圍內，將歷史唯物論說明之正確——換言之，其必然性，最明白確實地證明的材料，蒐集得極其豐富了。樸列汗諾夫舉出這一方面最重要的著作有：

雪文夫爾：亞非利加人之藝術

Schweinfurth, Artes Africanae

安得烈：比較人種學之一章，自然民族之圖畫

R. Andree, Ethnographische Parallelen,

Artike: Das Zeichnen bei den Naturvölkern

翁丹・斯坦寧：中巴西之自然民族

Von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentral Braziliens

馬拉雷：美洲印第安族之繪畫

C. Mallery, Picture Writing of the American Indians.

Annual Report of the Bureau of Ethnology, Washington 1893.(在各年度報告中,關於技術尤其是編織技術及關於裝飾的影響,蒐羅了許多貴重材料)

赫爾涅斯: 歐洲造型美術

Hoernes, Urgeschite der bildenden Kunt in Europa

格羅塞: 藝術之起源及藝術科學研究

Ernst Grosse, Die Anfäuge derKunst; Kunt-Wissenschaftliche Studien.

希倫: 藝術之起源

Iriö Hirn, Der Ursprung der Kunst

布赫爾: 勞動與韻律

Karl Bücher, Arbeit und Rythmus

莫梯爾: 有史以前

Gabriel et Adrien de Mortillet, Le Prehistorique

赫爾涅斯: 歐洲洪積期人類

Hoernes, Der diluviale Mansche in Europa

繆拉: 有史以前之歐洲

Sophus Mueller, l'Europe Préhistorique

華拉雪克: 音樂之原始

Rich Wallaschek, Aufänge der Tonkunst

以下是在樸列汗諾夫的書中所引輯的以上諸人之所說。

赫爾涅斯說,'裝飾藝術只能靠着爲其必要物質預備條件的產業活

動，才能發達。……沒有一切產業的民族，裝飾的事既沒有也不能有。'

斯坦寧關于中巴西印第安民族說，若不將他們認爲是狩獵生活的社會之產物來考察，則不能夠理解他們。他說，'他們一切經驗之主要源泉，都是獲得于動物世界，而他們說明自然，構成其世界觀……主要地是根據這些經驗爲基礎。與這對照，他們藝術的動機也是取材于動物的世界，單調得使人厭倦。他們可驚嘆的一切豐富藝術可說都是淵源于狩獵生活的。'由狩獵所形成的生活條件，不僅決定這部族特有的世界觀，並且也決定他們的道德觀念，感情，以及他們的'藝術嗜好。'在畜牧的民族也看得到全然同類的事。在其中拉隨爾(Ratzel)稱爲'單純畜牧'的民族，'他們談話對象百分之九十，是家畜，以及它們血統，習慣，長處和短處。'斯坦寧還主張圖畫是爲實際目的之對象描繪而生的。

布赫爾在其著作中所作的最後結論說：'勞動，音樂，詩歌，在其發達的最初階段，是互相融合爲一體，，不過這'三位一體'的根本要素是勞動，其他二種不過有副屬的第二層意義與價值。據他的意思，'詩歌之起源，只可以由勞動而說明。(Der Ursprung der Poesie ist in der Arbeit Zu Suchen)。'這是無可非議的確論罷。他說無論如何言語，其自身沒有將語及句節奏地排疊起來的。……人類普通使用言語之際，決不能依一定韻律法則而說話——即不能依音量及音勢，發單語及綴音之聲，距同一間隔整理其抑揚。因爲這是與普通言語組成之本身不對的。然則，韻律言語之發生，如何才能夠說明呢？布赫爾則推想：身體之律動底秩序底運動是給與進行的節奏于規則的言語的。他斷定在發達的初步階段，這種律動底運動，通常是與有規則的唱歌結合一起。不過，人體之律動底運動是如何發生的呢？這是由于生產過程之性質。因此可以說

'詩歌詞句產生之祕密，在生產活動之中。'

關于韻律的感性，一般地好像對于音樂能力的感性一樣，是人類心理本性基本特質之一。巴東(Burton)說他所知道的非洲人那裏，音樂聽覺幾不發達，但他們對于韻律的敏感却很可驚。'划船的人合着自己槳的運動的拍子而唱，挑担夫一面走一面歌，主婦在家一面舂米一面歌唱。'加沙理斯(Casalis)研究巴斯特的土人說，'這一族的婦女們兩手戴着一動就響的金屬手釧。她們屢屢齊集一處，以手推水車碾麥，而使與釧所發的韻律響聲精確一致的歌唱，合着自己的手之有規的運動；同種族的男子鞣皮之時，發我所不解的怪聲，合着他一舉一動的拍子。'他們特別愛音樂中的韻律，調子愈高愈其高興。舞蹈之際，以手足合拍，在身上佩着特別發響的東西，增高發出來的聲響。巴西印第安及澳洲土人在音樂中也同樣強烈表現韵律之感情，而對于和聲則極弱，似毫無諧和(Harmony)之概念者。'并且，對于韵律的敏感，不獨限于人類。達爾文說，'至少，認識節奏及韵律之音樂，顯然是一切動物生來就有的，即令它們並不喜歡這些事；而無疑這是由它們神經系統一般生理學底性質所規定的。'然則這爲人類及動物所共有的特性，似與社會生活——尤其是生產力狀態無關了。但是如上所說的，感覺到而又愛好韵律的人類的能力，使原始生產者喜歡在勞動過程上依着一定拍子，又使有規則的聲音或各種懸佩東西之節奏的音響，伴着其生產動作。那麼，原始生產者所依據的拍子是由什麼規定的呢？何以在他生產動作上恰恰恪守這種韵律而非其他呢？布赫爾說，原始民族中，各種勞動各有其不同的歌，其調子常使適應于那種勞動中所特有的生產動作之韵律的。所以韵律是由某一定生產過程之技術的性質，某一定的生產技術所規定的。再則，因

勞動以個人及全集團實行之不同，遂發生如一個人唱或團體唱的歌謠。但歌謠之韵律總是密切地爲生產過程之韵律所決定。不僅如此，據布赫爾的研究，知道勞動過程技術的性質，對于隨着勞動發生的歌謠之內容，也發生決定的影響了。

生產過程中所發生的聲音，其本身已有音樂的作用，加之原始民族音樂中主要的是韵律，故不難想到他們單簡音樂作品，如何從那由勞動器具及其對象之接觸而起的聲音而生。即由于加高這些的聲音，複雜其韵律，由一般地使其適應于人類情感之表現而得以完成的。而因此先有改變勞動器具形狀之必要，于是變爲樂器了。像生產者單是敲其勞動對象的器具，首先就經過這種變化。鼓普遍于原始民族之間，幾乎到現在還有以其爲唯一樂器。又據布赫爾的意見，詩歌之發生，不獨是有力的節奏動作——尤其是我們稱爲勞動的動作；它的形式它的內容也是受勞動過程之支配。所以，我們可以得一個結論——人類天性（神經組織之生理性質）給與他認識並愛好韵律底音樂性之能力，而生產技術却規定了這能力以後的命運。

斯坦學以爲素描(desigh)是發生于在描寫對象的實際目的上，所採用的記號。狩獵民族的裝飾藝術之中，完全沒有植物的存在，黴人和澳洲土人雖住在花木繁茂之地，却決不以植物爲裝飾。格羅塞說，'狩獵種族在自然界所採取的裝飾藝術的動機，專門限於動物與人類之形狀，即他們恰恰只選擇對於他們最有實際興味的這些現象。他們視植物之採取爲下等事業，叫女人去做。……這就是在文明民族裝飾藝術中如此其發達的花木底動機，在他們那裏連痕跡都沒有的原故。事實上從動物裝飾藝術到植物裝飾藝術之推移，是文化史上最大進步——狩獵生活

到農業生活變遷之象徵。'

如果以上關於狩獵民族的藝術所說的不錯，那麼，我們就可將前面綜合達爾文的話所作的結論這樣改變一下罷：'原始狩獵人之心理本性，是他一般地得有美底趣味及概念的條件；不過他的生產力狀態，狩獵生活，則是使他恰有這種美底趣味及概念而非其他的。'這照明狩獵種族藝術的結論，同時也是爲唯物史觀添一個證明。

華拉雪克將自己關於戲劇表現之起源的見解，作如下之公式：

'這表演的對象是——

（1）狩獵，戰爭，打漁，划船，動物之生活及習慣，動物啞劇，假面舞劇（也是表現動物的——樸列汗諾夫）——狩獵民族。

（2）家畜之生活及習性——畜牧民族。

（3）勞動，舂米，磨粉，打禾，播種，收獲，摘葡萄——農耕民族表演是由且唱且做的全部族（合唱團）舉行的。唱的是無意味的言語，因爲唱的內容恰恰就是演做的東西。表演的事都不外是他們生存競爭上絕對必要的日常生活之行爲。'華拉雪克說，表演之際在許多部族，合唱團分爲二部（問與答）者不少。這是希臘戲劇的原型，希臘的戲最初也同樣是動物啞劇。在希臘人經濟生活上占主要地位，其習性成爲模倣對象的動物是山羊，這就是悲劇（tragedy）這個字之所由來了。（英文tragedy，德文tragödie 法文tragedie 皆由希臘語 tragos 而來，tragos者，牡山羊之意也。）

不是思維決定實有，而是實有決定思維，對於這個論題像這樣富于光彩的敍述，這樣鮮明的例證，怕不能他求罷。原始藝術明瞭無比地于其中反映生產力的狀態至使今日在可疑的情形下，反藉藝術來斷定那

一民族當時生產力的狀態了。(註三八)

就以上樸列汗諾夫所徵引的許多事實，我們當可瞭然于各種藝術起源的大概。發現這些事實的雖然不是他，而以上許多學者雖然並不是眞正馬克斯主義者，不過以辯證法唯物論的眼光來看這些事實，綜合之而給我們以新意義新說明者，不能不說是樸列汗諾夫的功績了。再關于藝術起源問題，大概樸列汗諾夫還沒有研究完畢的樣子，(註三九)可惜他死了，沒有更詳細地展開許多事實，也許讀者還覺得不十二分滿足也未可知，不過有上述的一般原則和暗示，再去讀他所舉的許多名著，想來就可以說充分明白了。我現在且從布赫爾，格羅塞，霍善斯坦因及布哈林伊科維奇的書中略微作個補充。

在藝術發達之初期階段，卽人類社會開始生產剩餘產物的時代，藝術與實際物質生活直接相關，是明白的事情。藝術最古的形式，是舞蹈，音樂，再幾分詩歌，這互相融合着的。我們知道舞蹈是勞動的再現，音樂亦產于勞動過程之中，詩歌呢，據布赫爾的研究可以知道詩歌重要根源也是勞動。人類集團地而韵律地勞動同時爲減輕工作起見，開始發出叫聲（如'杭育'）或不明瞭的聲音(無意地)，漸漸帶着調子變而爲歌了。勞動音樂詩歌最初是三者合而爲一的。牧羊人之歌，亞拉伯人旅行沙漠之時催喚駱駝步調的歌聲——這都還直接地與勞動生活關聯。希臘浮彫上畫着合着笛音，握着食物的四個女子，已最朴素地象徵生活與藝術之關係。(參看卷首屏繪)浣衣女將一種韵律的歌，伴奏她們的勞動，左拉引用于其小酒店(L'Assommoir)中：

Pan! Pan! Margot au lavoir

Pan! Pan! à coups de battoir,

Pan! Pan! Va laver son coeur

Pan! Pan! tout noir de doeleur……

硼！硼！馬爾哥在浣洗場

硼！硼！用僵硬的手，

硼！硼！煩惱着，去洗

硼！硼！悲傷而陰暗的心。

播種或收獲之時，古代民族舉行祭祀，演勞動之啞劇，模倣日常勞動的姿勢。由這些集團歌謠漸次產生抒情詩。布赫爾以此爲詩歌唯一之起源，因而主張詩歌之深根在物質勞動之中。(註四十)大概這抒情詩底創作，涂種族生活以色彩，描繪其生活狀態，歷史與工作。巴西原始森林中的野蠻民族，特別歌唱其日常事故。其歌之一首開始是——

Joday had we good hunt,

We Killed a beast,

We Now have food,

Meat is good,

Strong drink is good.

我們今天打了一個好獵，

我們殺死--匹獸了。

我們現在有東西吃，

肉是好東西，

烈酒也是好東西。

狩獵者夜間團坐篝火之側時，將日間狩獵之樂，發爲歌聲，使快樂的追懷重新享樂一回：

The Kangaroo ran very fast,

But I run faster.

The Kangaroo was fat,

I ate him.

Kangaroo! Kangaroo.

那袋鼠跑得很快，

但是我跑得還要快些。

袋鼠很肥，

我吃了他。

袋鼠呵！袋鼠。

我們再看未開化民族表現他們的歡喜與悲哀的抒情曲罷。一個朋友將遠之，餘人悲歌道：

Whither wanders the londly ship?

I shall never see my dear one again!

Whither wanders the londy ship?

孤寂的船啊，你往何處去？

我將永不再見我親愛之人了！

孤寂的船啊，你往何處去？

一個土人初要到英國去，其他土人送別之時唱道：

Come back, oh, come back again—oh!

歸來，兮，再歸來——兮！

這樣悽愴不盡地反復着。(註四一)在先史時代詩密接于生活，作集團工作之直接反映。(但隨人類之發達，詩遂進化而一部分與生活遊離，比較微

妙化非物質化了。一部分的詩人謳歌理想呀，宇宙呀，太陽呀，晚霞芳草，月兒，女人的美，戀愛和酒；一部分詩人常敏感于社會之聲，表現集團羣衆的情緒與情熱）

這原始藝術（舞蹈十音樂十詩歌）之根本目的，在造成統一的精神，爲某種行爲的準備（實地一種練習或反覆）。例如某'野蠻'種族舉行的'會議舞蹈''恐嚇的戰爭舞蹈'等自屬此類，舉行之時伴着歌曲和拍子，後來加上原始樂器的使用。韵律已經說過，是與勞動同時發達而爲勞動組織之原則的。新錫蘭土人做着可怕的鬼臉和使敵人恐怖的服裝舉行的'挑戰'的舞蹈，以及代表狩獵打漁的歌舞等，都可以看出原始藝術之與勞動不可分離。布赫爾說，'韵律發生于人類有機本能。韵律看來是做一種最經濟的調節要素，統制支配動物肉體之一切自然活動力之使用的。疾馳的馬與負重的駱駝，划船的漁人和打鎚的鐵匠，同樣是韵律地動作的。韵律引起快感，因此，韵律不單是使勞動之減少，並且是美學愉快的源泉之一，又是無文野之別的一切人類，其感受性所內在的藝術要素。'然而，又如他所指出的，韵律同時是受社會關係之影響，尤其是受物質勞動之直接影響而發達的。'勞動歌'（如俄國的一種'棒歌''Dubinushka''）就是發生于這種基礎之上。此際，韵律是勞動組織的一種手段。其歌句是由勞動之際不知不覺地發出來的勞動叫聲發生的。可見藝術之形式要素（如韵律）固然在人類沒有進化以前已經發生，但是不是獨立發達，而是受社會發達之影響而發達的。隨着社會之發達及其他觀念形態之發生，即隨文化之進步，原始混合藝術遂吸收那些東西的要素，停止與物質生產生活發生直接關係——同時，也漸漸起分化了。隨着宗教的發達，音樂舞蹈開始用于祭祀禮拜。（王靜安先生在宋元戲史上說，歌

舞之興，其起于上乎之巫乎？詩經：'敢有恆舞于宮，酣歌于室，時謂巫風。'疏'巫以歌舞事神，故歌舞爲巫覡之風。'在這裏也可看出宗教發生以後，歌舞之用于'事神'之事了。又中國古代的武舞，如'舞象''干舞''戚舞，'都還保持着原始戰爭舞蹈的原形。）埃及支配階級以音樂爲一種神祕，僧侶學者才能做音樂家，其音樂以宗教音樂爲主；而奴隸平民則創作他們'家中野外'的音樂。較之其他民族戰爭多的亞述，巴比倫民族之間，音樂則帶戰爭及戰爭宗教的特徵。我們所知道的希臘人最初作品，是牧歌和戰歌（凱旋歌），其後才有社會家庭之歌（如輓歌。婚禮之歌。）羅馬人間以牧歌，農夫曲（樂器係蘆笛簫管之類）及戰歌（樂器係發高亢的'殺伐之聲'的金屬樂器）爲主。（註四二）

演劇在原始民族是直接從他們的經濟生活迸出的。最初表演于舞台(?)者，大概都是啞劇。(Animal Pantomime)。此處舞蹈占重要的位置，表現民族生活的情景。狩獵民族排演狩獵及動物的生活，畜牧民族排演家畜的生活，而農業民族所演的則爲田地勞動播種或收獲。這種啞劇，有廣大羣衆性質（他們是不賣'票'的罷！）常展開于日光之下，種族全部都來參加。演劇具有動物啞劇的性質，將經濟生活上最多或最重要的動物置于舞台之上，這就是'悲劇'之所以爲'山羊'的命運也。格羅塞引用蘭格 (Lang) 所敍述澳洲民族啞劇情形，很可以幫助我們原始'名優'的身手：'指導一切的首領，以說明啞劇之歌伴奏。在月光之下，在以大的火把照耀如同白晝的森林空地之當中表演。樂隊(Orchestra)係由將近百人的女子組成，觀衆約有五百之多的土人。最初的場面(Scene)表現一羣由森林出來吃草的野牛，黑人演員化裝，模做各種動物的神情動作，維妙維肖，忠實得可笑。有的睡着吃草。有的站着用自己的角擦搔後脚，

有的舐戲牝的。其他則將自己的頭和自己配偶的頭親密地伸出去摩擦。牧歌的戀歌繼續了一下，第二幕就開始了。幾個黑人出來，在這時候土人總是以深的注意走近動物之羣的；他們十分靠近的時候，就用矛刺倒兩匹野牛，博得觀衆狂熱的喝采了。於是狩獵者們裝做剝他們獲物之皮，加以修理，將它割開——一切都以極細心的正確來模倣。第三幕開始就有馬馳于森林中的聲音，馬上就有一隊白人騎馬出現。他們的臉塗以帶白色的褐色，身體塗以青色或赤色，以表示有色的襯衣，而他們腿的下部纏以草片，以代裹腿。這些白人直馳赴黑人隊伍，開槍逐之。但黑人又再集合，決殊死戰，於是黑人打敗白人，將他們趕跑了。……見白人面目掃地地敗走之後，土人們說不出的興高采烈了……。'(註四三)所以演劇在原始時代是民族經濟生活之反映，不過隨着社會進化這反映遂由直接而變爲間接的了。

總之，狩獵時代原始民族的歌謠舞蹈和演劇總是扮演打獵的情形，或模倣野獸的舉動。農業民族的歌謠大都是關于農業勞動（在俄國農民之中還保存這一類歌曲，譬如唱着：'我們就這麼下了種了，下了種了。'或'我們已經種了麻哩！'在中國農村的秧歌民歌中還很多保存這種的形式）的，以戰爭或刼掠爲生的慓悍原人民族，則總是軍歌和軍舞，藉以鼓勵勇氣：倘若原始藝術不是發生于勞動過程之中，反映生活，爲組織生活之手段的東西，則這些現象如何說明呢？

藝術其他形態也同樣地有實際的根蒂。原始的繪畫——即裝飾之起源，是陶器技術；那裝飾，在很多地方使人想起從前土皿與編籃結合之形。在他方面，繪畫之初同時卽文字之始。文字發達的第一步，是人類爲記憶而作的記號。印度人，墨人，都將眼見的種種對象記在石上。埃及

的楔形文字，中國的象形文字，墨西哥人的記號——首先是描寫事物的東西。隨着這發生者，是肉體之塗彩化粧——卽文身。'本來之文字及綴音，是從更原始的形態發生的。其初卽繪物體形狀于身體（文身），文身之目的，除宗教效果（驅鬼，避煞等等）以外，還有使人一見可以識別其種族，地位，年齡之用。'（註四四）文身之中又有使人起恐怖的彩色和裝飾。這種狀態因以與人吃驚及強烈印象爲目的，故以用于戰爭爲主。例如日耳曼族的'戰爭假面，'就是用于戰爭之時的；（註四五）在這裏，我們又看出彫刻的萌芽。

格羅塞在其藝術之起源中對于各種藝術發生的先後雖然判斷錯誤，（註四六）不過在他蒐集的豐富材料中以及各部分的說明中，大部分都是正確，眞可說是可感服的一本書。他說澳洲土人的文字和裝飾幾乎酷似得難以分開。如果我們在楯的背面看出刻于傳信木的圖形——據土人說，這是表現招待合同狩獵的意思(參看附圖之E)——我們的確要將這些看作通常的裝飾花樣罷。自然，絕對不是說原始'裝飾'都有記號意義——只是一小部分而已。但原始裝飾之中，除了文字，所有權記號，種族象徵而外，則不過是宗教的象徵及魔術記號（魔杖，符咒物神祕圖形，——這些神祕圖形又與裝飾遠離而與文字同其性質了；）然而這一切，至少也可以說並沒有什麼純粹美的意義了。澳洲原始民族的工藝美術，主要的是藤編的彩藍和楯，在楯的柄上飾以彫刻及塗彩的帶。器具的裝飾，最初主要目的在用爲一種吸引或警戒的手段也未可知，此外或附以所有權，或宗教的作用。總之，在最初階段上，裝飾上藝術的意義僅有副次的性質，快樂美感的形式附帶于實用的有意義的形態而已。原始裝飾最重要的對象是武器——楯，棒，盾等——這是他們生存競爭的工具一

一以及求婚者所持的武器裝飾。(註四七)而這些裝飾的源泉,都是從自然而來的。'原始裝飾幾全限于人體及動物之形,'如鳥,獸,大蜴蜥,袋鼠,蛇,鷹,海豹,野牛之輪廓;他們的'圖案,'也是模做鳥羽,獸毛,魚鱗蛇皮等等的形狀。

繪畫和雕刻也同樣是發生于實際目的,而反映原始社會狀況。'藪人一般地只描摹所見的事物以及對於他們直接地有興味(也就是對於他們有用——編譯者)的東西——動物及人。植物置諸度外,在像藪人那樣全然獸獵的民族,是極自然的事情;但是代賞這缺點者,則有南非的豐富動物——象,犀,麒麟,大羚羊,水牛,各種羚羊,駝鳥,土狼,猿猴,及其他野獸,大的家畜如犬牛馬等——表現得非常好。北極地方居民的畫家,在原始藝術家中是最高的,尤其是'著名的彫刻家;而原始藝術最高的成績,即是在骨材上所作的彫刻品。這些小彫刻——這是談不到大的——表現的人物和動物。人動較之動物差得多,雖然往往抓住其特點。動物之彫刻則是誠足驚嘆的製作物——各種鯨魚,海象,海豹,熊,犬,狐,魚類,鳥類等(一言以蔽之,與北極地方居民生活有關的一切動物),都理解得極敏截而模寫得極特殊,(註四八)以至這些彫刻品對於動物學者都足以爲研究之對象。原始的描寫藝術(representative arts)無論在形式上內容上都是截然寫實的。除二三例外外,原始藝術皆自通常自然及人爲環境選擇其對象,以其有限的手段,盡其所能的自然地,將其表現出來。'我們原始的寫實主義者因其環境之不同,其手法,作風,題材亦互異。就現在保存在洞壁器皿或獸骨上的原始作品來看,狩獵民族繪畫的題材,不出乎動物以外,而農業民族方有草木的圖形——但在同是表現他們的生活與想像這一點上,則是一致的。但是這些彫刻和繪畫,其

初並初非不是起源于美的希求。一切狩獵民族之獵具，證明工藝手腕之發達，使人不禁驚嘆其構造技能之熟練，然而其觀察之能力與施工之巧妙，同時是對於原始狩獵生活不可缺的兩大條件。所以原始描寫藝術及其獨有特質，是生存競爭在原始民族間所使其發達改善的這兩個能力之審美底練習而出現的產物，我們可以充分明瞭了。同樣，我們也可以知道何以描寫才能殆遍布于原始民族之間了——即在各個人必須是有手段的獵人以及巧妙的手工家之處，各個人也可以是不錯的畫家彫刻家了。關於描寫藝術之起源不在美的衝動之中，過去許多學者已經是大都承認的事實，不過有一種宗教說很占勢力，即謂描寫藝術其始源發生爲宗教之僕，原始民族之造型藝術是宗教的。至少，澳洲岩壁繪畫作品之若干，是宗教象徵之一種，實在是可以想像得到的。不過原始藝術與宗教關係雖極密切，但這關係是起于宗教發生以後的事。(註四九)格羅塞說造型美術在最低階段概與宗教無關，而對於謂原始造形藝術之眞正始原，實在是一種圖畫文字者，也不表贊同；皆係卓見。「據岩洞木材及骨骼上所見的繪畫來研究，在某種意味上，雖可以說是文書的作用。不過一張繪畫，除非其繪畫的表現已不復有其本身目的，而不過是表現某種意義的符號，則那作品在本來意義上是無所謂文書的。印象是繪畫之主要目的，說明是文書之本來目的。……然而在澳洲土人及數人之繪畫上，則看不出這種特徵……如在木版上刻畫些記號緊在門口時，就是告知舍中主人在作長期之出獵。((註五十)參看附圖之D。)又狩獵者遭遇食物饑荒及其他困難事件之時，則他們以這類似的方法，求助于他們朋友的獵人——凡此一切的繪畫無疑是繪文字(Pictograph)。不過格羅塞說這與實際繪畫畢竟不同，而主張原人之描寫藝術實出純粹快

感而來——然而這快感，其價値也決不是很小的。這美底創造之快感，和狩獵種族之觀察力及手工的熟練結合，我們也很足以說明他們藝術的業蹟了。在高級文化的民族，造型藝術顯然有重大的社會意義，古代希臘及文藝復興期，造型藝術爲一切藝術中之女王。經過大理石青銅及顏料，將爲市民結合中心的宗教及社會理想具體化者，使市民更強厚地感覺一民族一團體的意識者，是造型藝術。然而在低級民族其意義反而較輕：這由不知何等造形美術的狩獵民族文化之性質，與有造形美術的狩獵民族之文化性質沒有什麼根本不同可以證明了。除了一二繪畫足以將種族的事蹟留記憶于後代外，其最初是與何等重要實際目的，沒有直接關係的。(註五一)

原始的身體裝飾——文身，其最初最強力的動機，也不是美的衝動而是生存競爭上最不可缺的最有效果的武器之一。卽其目的不外做吸引的手段——使人覺得可愛，及抗拒的手段——使人覺得可怕：這對於生活上都是有實際利益的。原始人身體塗彩顏色，大部分尙紅。何以原始民族喜歡'赤化，'何以赤色對於原始民族特別引起強烈的感情聯想呢？很顯然的，赤者，血之色；第一，原始人普通那些情緒底興奮之高之時——狂熱於狩獵及戰鬥之時——恰恰是看見赤色。第二，和赤色使用結合着的一切觀念——卽關於舞蹈及戰鬥的回想——強烈地聯想起來。至於白色，概用於表示歡樂與奮正相反對的感情——如死喪之中。原始人的裝飾多屬貝殼，羽毛，獸角，爪，牙，金屬，寶石之類。這些東西，無非表示貴重勇敢等等意義。我們貴婦女認爲漂亮裝飾的金玉羽毛之類，在野蠻民族實在平常之至了。(註五二)

說到建築，其帶許多'技術底'性質，是容易理解的。建築術原來是有

用的(物質的意味上)土木工程之完成。說到建築之真正起原，應該數到原人之穴居野處到構木為巢。'希臘寺院與戈謫克尖塔，都不過是有用的木材構造之永續的形式。"一切這些美麗形式，開始是作為市民的，家庭風的建築物而發達的，其後才漸漸以更廣大的規模，變為宗教式的建築。'這時節，生產關係之直接影響，自然是特別可以看出。例如，埃及傾斜的垣圍着的家室構造，其原因係防尼羅河之氾濫。這樣的垣足以抵擋急流之勢。圓天井尚不知之時，圓柱已用為柱了。(註五三)

現在，再將形式——以及樣式對於社會環境之依存性加以分析罷。

人類學者維窩倫(Max Verworn)言簡意賅地說盡原始生命力的兩種基礎形式。他稱有原始生命力的藝術為自然底造型(Physioplast-(sch)，稱有已經定居的土着民族之分散生命力的藝術為觀念底造型ideoplastisch)。他說，'將有史以前的人類藝術作品從其最古的時代到最新的時代拿批評的眼光一看，無論何人看見太古，石器時代之Mammoths狩獵民族及馴鹿期狩獵民族所作的，和新石器時代之青銅時代，以及鐵器時代的之間存在的顯著的對照，將要驚嘆罷。前一時代中馴鹿野牛馬類的畫，其絕對多數表示對於生活可驚的真實與對於自然的忠實。然而後一時代，偶像，Hälleristningar或甕及青銅器物上描寫的動物及人體的圖畫，都僅僅是沒有對於自然的忠實與生動面目的生硬而因襲的，完全樣式化的形態。前者因為是光明地，寫生畫地，以少數之線用正確的遠近法表現物體之要點特徵，使觀者如覩實物於眼前。然而後期的，則因完全不管一切解剖的均勢比例與遠近法，作生硬而不中用的表現，屢屢造作地將物體之一部分變形，將自然之原狀破壞，以致有時不明白究竟是否生物。其一常是將自然如實地再現的活潑的東西，

其一則是幻想的奇怪姿態與好奇的混淆形態………這種種的顯著變化是因何而起呢?' 費窩倫的意見則以爲這種變化無疑是由'非常提高了的思想生活'而決定的。他以爲'使原始藝術由自然主義之移于形式主義方法者,是靈魂概念及由此而來的肉體靈魂之分離。'神秘底宗教底思想之可怕的混合,日益發展;這自然容易支配原始民族之生活。這成了在現實一切事物,一切問題與立場,日常生活種種事故上莫知其所自來的種種思想,以及爲畏懼與希望之種子的,含有種種意義可以附會之不盡的源泉。非洲的黑人最豐富地表示這種狀態。那種觀念底造型藝術,是適于這種素朴的理論與無意味而奇怪的幻創創造之狀態的。太古舊石器時代之狩獵人,就我們所知道的一切事蹟看來,還沒有這種靈魂的觀念……他們也不在事物之背後探求什麽東西。(卽他們還不是萬有精靈論 Animism者)他們不知道什麽形而上學,不過單純地注意自己知覺的東西。在一切方面他們完全與藪人類似。……靈魂想像與宗教觀念蔽其生活的一切民族,例如黑人,印度人,及南洋土人等,則有極端地觀念造形底藝術(卽象徵的,非'自然主義'的。)原始藝術,如以其民族五官底觀察爲前提,則其自然造形藝術之特徵顯著;如以抽象的心理生活爲前提,則觀念底造形藝術之特徵特別強烈了。'(註五四)

霍善斯坦因認爲這說明非常確切,不過不能認爲徹底。卽維氏之考察是從第二義的動機——心理底 factor 開始的;而其'本身的淵源,實在社會經濟底前提之中。自然底造形藝術——原始社會內印象派底自然主義——,是原始狩獵人之藝術;這是由狩獵人的經濟生存形式規定的。反之,觀念底造形藝術——有原始社會生硬傾向樣式的藝術,是當一個社會開始爲農耕民族而定居,捨其素來狩獵穴居的生活,意識到漸

漸強厚起來了的天地陰陽消息之相關性，創造（空想地造成的）宗教性之最初之神祕的社會之美術底上層建築。他說：

'經濟生存手段之獲得，不但規定各人對于社會之外底關係，幷且決定各個人及其所屬的社會之精神型態。狩獵人在其職業之性質上，概有現世的精神，是無神論者，是非宗教的。其生活形式無宗教發展之餘地。原始畜牧者及農耕人則不同。其生活旣不廣大的基礎，生活帶確定性，於是使生存價値之意識增高，然而這樣又引起對于財產保持維持的顧慮，這更成爲更確實的宗教觀念而反映出來。這樣的宗教觀念，隨着原始狩獵人之冒險生活移于原始畜牧農耕者比較有秩序的生活，漸漸濃厚起來了。如果狩獵人必須不失其生存唯一要素——卽生命才好，則原始種植農耕者必須維持其生命以外的工具。人類藝術最初的表現，證明非常明瞭的自然主義。這自然主義的原始時代過去之後，現象之生硬形式主義之拘束就發達起來了。這兩時代之不同，由于社會經濟之差異：卽前者是狩獵民族之藝術，後者是農業民族之藝術。'通過'原始狩獵人及農耕人的精神狀態，亦必然馬上在藝術形態生產之上發生作用了。'（註五五）

由上看來，我們也可明白如何原始藝術之內容的要素以及形式的要素，都是密接于原人生活之經濟環境了。

此外，還有一個'均齊的法則，'在這裏略爲說一下罷。格羅塞說：'最野蠻的民族之藝術作品與最文明的民族之藝術作品之間所有的一致，不僅是在其廣（量）上，而且在其深（質）上，也是一致的。藝術之原始形式，雖有時一見似乎是奇異而非藝術的，然仔細加以檢討，則我們可以立刻看出這些東西是依據與支配藝術最高級創作物同樣的法則而作成

的。而且不僅像勻稱(Eurhythm)，均齊(Symmetry)對稱 (Contrast)遞進(Climax)，及調和(harmony)等重要原則，澳洲人和愛斯基末人所實施者與雅典人和佛羅倫斯人所實施的一樣；而且即令我們通常認爲是隨意反覆的遊戲的細節，也往往可以斷言是屬于遠隔文明的民族所共同的審美的要素——尤其是身體裝飾上。……'(註五六) 樸列汗諾夫說：'均齊法則之意義，其重大是不容疑的。其根源在什麼地方呢？大半是在人類身體以及動物身體之構造罷。只有肉體上不免常與正當人類以不快印象的跛子和畸形者的身體，才是不均齊的。這樣喜歡均齊的能力，也是自然賦與我們的。但是這能力倘若要不是爲原始人之生活樣式所鞏固養成，則能發達到何種程度，實不得而知罷。……我們原始人——主要的爲狩獵人——的生活形式，如我們已經知道的，在他們裝飾藝術上以從動物世界中取得的爲主。而這已老早就使原始藝術家深深注意均齊的法則了。(註五七)人類特有的均齊感情正是這樣養成的，從野蠻人(不僅野蠻人)在自己的裝飾藝術上重視水平的均齊過于垂直的均齊這事實看來，也可以明白了。無論何人或動物，只要不是畸形的，則可以看出他(或它)所有的正是第一種的均齊而不是第二種的罷。此外，僅就武器及器具的性質及用途來看，屢屢要求均齊的形態，也是應該注意的。最後，如果完全如格羅塞的正當意見，裝飾自己盾的澳洲土人認識均齊的意義與高上文明之域的 Pantheon (雅典神殿——編譯者)建築者所認識的達到同等程度，則不得不說：均齊感情之自身，在藝術史上決沒有說明什麼東西，從而此際與其他情形一樣，自然與人類以能力，而這能力之練習及實際之適用，係由他文化發展之行程而規定的——是彰明較著的事情。'(註五八)格羅塞深刻地觀察原始藝術一切形態都普遍地依

據均齊原則與韻律原則(the principle of Symmetry and the principle of Rhythm)。不過與一切人類自然性一樣，其來源是Nature，而其後來的運命則決定于人類economic 環境的模型。自然如水和煤，經濟境境則如發動機及制動機。人類愛美的天性以及美的原則的認識，是胚胎和種子，而經濟環境則有如土壤，氣候和養料，通過枝幹皮葉的社會組織，繁榮起燦爛的文化藝術之花。

格羅塞的這個意見也是完全正確的，'對于藝術活動的第一必要條件是藝術衝動，'不過，'嚴密說起來，實在如沒有一個藝術活動一樣，也沒有一個藝術衝動'……。'這藝術衝動完全與遊戲衝動——即是身體及精神能力之對于極端無目的活動，因此也就是美的活動，又是以種種形式與若干模倣性結合的衝動——完全是一個東西。'(註五九)格羅塞承認斯賓塞卓越的觀察，實在的，遊戲及藝術之發生，自然是要在人類生理需要滿足，有精力餘裕的時候。因爲，

'誰曾想着，

餓着土皮的人，

還能唱歌呢？'

同樣，人類審美性的來源，自然是在生物的雌雄淘汰之中。然而這創造的餘力與審美的感情之成爲藝術，即由藝術的胚胎開始發芽者，是在勞動過程之中的。原始藝術史家格羅塞——雖然他只是站在比較人種學的美學眼光上——已經注意到'各種情形及各方面的原始產業之形式與原始藝術之形式之間的關係，'他說這關係雖然不能全部明瞭的考察出來，但在大體上，——據他的研究——藝術始源中狩獵生活的意義可以明白了。原始藝術最高的社會職分，在乎統一(Unification)的機能 因

此，它不是無益的遊戲，而是生存競爭的補助手段。原始藝術可以確信其除了直接美底意義之外，對于狩獵民族亦有實際之重要。原始藝術在種種方面給與原始生活以影響。譬如，詩，舞蹈，音樂激厲鼓舞戰士，對于敵人攻擊爲保護社會羣的壁壘，圖畫彫刻是有文字的作用，裝飾增進工藝的精巧，身體裝飾及舞蹈在兩性交際間起重要作用藉雌雄淘汰上容或發生之影響，也許有貢獻于種族改良的罷。此外，身體裝飾又有做原始人類生存競爭重要手段——戰爭的一個帮助的用處，卽猙獰可怖的顏色，有壯自己的胆而使敵人恐怖的作用。不過到了有豐富而更富于個性的作品的文明國家藝術，則不僅有統一之用，而主要的是足以使人的情緒高揚了……(註六十)

這一個補充自然也是非常不完全而且很無條理的，而因爲是一個補充的性質，所以也不必再多說了。在最近的將來，在這個問題上作者或能有比較有系統比較詳細的研究與讀者諸君相見。

(註一)格著藝術之起源

(註二)達著人類之起源(The decent of man)

(註三)前書

(註四)以上參看楔著原人論藝術書，及：

Schoolcraft Historical and Statistical information respecting the history, Condition and prospects of he Indian Tribes of the United States.

Schweinfurth, Au coeur de l'Afrique.

Du chaillu, Voyage et enentures dans l'Afrique equatoriale.

(註五)與人論藝術書

(註六)原始民族之藝術

(註七)與人論藝術書

(註八)麥著共同體底土地所有，其崩壞之原因，過程及結果

(註九)吉著原始經濟文化之概要

(註十)布著國民經濟之起源中論文'國民經濟領域上之四大要點'

Bushman係非州黑種，住森林中，身體甚小，狩獵爲生：或譯作'布希曼，'也好。我之譯爲'叢人'者，也只是覺得少寫一個字方便一些，而且本來也就是叢人的意思：並非敢故意立異。不過有人譯作'勃修曼人'，這不敢贊成了。

Bucher德文發音應作'Biukher'，爲簡單而近似起見，只好將'Biu'譯成'布'。民權Curel只好譯成'庫萊爾'。'柏林斯基'本當作'別林斯基'才好，但不知什麼原故，覺得'柏'字好看一點。用漢字來譯外國人名地名，想起來也實在好笑；然而學日本人用注意字母拼呢，也等于半斤八兩。除了徹底改成橫寫，完全用外國原文以外沒有好的法子——但這樣，俄國人名又是問題，用英文拼俄文也不能說對。沒有法子，只有將原文或英文拼音寫出，求一個近似算了。只要不是太牛頭不對馬嘴，則無論是'瞿提''貴推'或是'歌德'，大家知道是指Goethe就夠了。

(註十一)原始民族之藝術

(註十二)以上見原始民族之藝術模氏所引：

Die Buschumänner. (Ein Beitrag Zur Sudafrikanischen Vörkenkunde Von Theophil Hahn.)

G. Lichten-Stein, Reise im Südlichen Afrika in der Jahren.

Sarrasin, Deie Weddahs Von Ceylon und die sie umgebenden. Völkerschaften.

Chinnent, Ceylon an account of the Island, etc

J. Ribeiro, Histoire de lisle de Ceylon.

C. H. Man, On the Aboriginal inhabitants of the Andaman Island.

Bucher, ueber die Negritos der Philippinen in Zeitschrift fur Ethnologie.

G. W. Earle, The native races of the Indian Archipelago.

Caetano Casati, dix ann'ees In Equatoria,等……

(註十三)見原始民族之藝術所引：

Powell. Wyandot government in first Anual report of the Burean of Ethnology to the Smith-Sovian Institution.

Lafitan, Les moeurs des Sanvages americanes.

Franz Boas, The Central Eskimo in Sixth Report of the Burean of Ethnology.

等……

O. J. Catholin, Letters and notes on the manners and Condition of the north American Indians,

V. D. Steinen, unter den Naturvolkern Zentral-Brasiliens.

Porlyak. Manners and Customs of the New-zealanders.

(註十四)Ratzel, Völkerkunde, I Band.

(註十五)見模氏所引下列諸書：

Ellenraitsch, Ueber die Botocu los der Brasilischen Provinzen Espirito Santo und Mones Geaes.

V. H. Klutschak, Als Eskimo unter den Eskimo.

Kranz, Historie von Gronland,

Franz Boas, The Central Eskimo.

Le orno, L'Evolution de la Proprieteo

Lichtenstein, Reisen,

Powell, Indian Linguistic Families, Seventh Anual Report of the Bureau of

Ethnology.

Owen Dorsey, omaha Sociology.

Lafitan, maeurs des Sauvages,以及斯坦寧,Sarrasin諸氏之書。

(註十六)Espinas, Les Societes Animals.

(註十七)再論原始民族之藝術

(註十八)格羅塞說得極好:'美底或藝術底活動者,謂在其過程及直接結果之中,有直接之感情價值——藝術上通例是快感——之謂。故美底活動不是爲在其本身以外的某種目的之手段,而僅是以自身爲目的之活動。在這一點上,審美活動對于我們,看來是一種與作爲一種有用手段的實際活動正相反對的東西。在 Marathon 之平原攻擊波斯軍隊的雅典青年是從事于實際活動;然而以後在凱旋禮中舞劍之時,則係從事于美底活動。實際活動與美底活動之間,有稱爲'遊戲'的過渡形式。遊戲與藝術區別之點,在其與實際活動一樣,常追求某種外部底目的;而其與實際活動區別之點,在其與藝術一樣,其快感之價值不在無意味的外部對象之中,反之,在其活動本身之中。實際活動,遊戲,及藝術活動關係之一班,以直線表實際活動,以捲狀線(Winding line)表遊戲,以圓表藝術活動,就容易得一明瞭的印象罷。而在圖上,如已述的,爲藝術活動之特性的直接快感底效果,是通過其全部過程或在其結果上而實現的。澳洲之'Corroborry'舞蹈,是前者的例子,在這裏舞蹈者在其韻律的運動上,經驗直接的快感;後者的例子即舞蹈會前身體之塗彩,其美底效果不在塗彩的活動上,反而在其活動之最後的效果。'(The beginning of Art, Chap. N.)

(註十九)康德在其判斷力批判中分析美之本質。所謂美者,自然是與人以快感之謂,然而並非一切快感都是美感:譬如悅目,暢耳,好吃,'開心'也與人以快感,成仁取義也與人以快感。康德將這兩種快感稱爲'感性的快感',與'實踐的快感'(道德的快感),又前者可說是官能的快感,後者可稱爲理性的快感。然而美底快感則是和這不同的,即感性的快感僅訴于官能,不獨人類有,動物也有的;實踐的快感僅訴于理智:而這兩種快感都附有

利害感覺，則是共同之點。美底快感則不然，它是完全超越一切利害打算的，因此美感是人間性的。美底快感是自由的，因不受實際的束縛；又是遊戲的，因與實生活無實際關係。這種快感，康德名之為'愛好'(Gunst)。總之，康德之所謂美者，'是趣味超脫實際的利害觀念，便以快感或不快之感評價對象或表象形式的能力。這種評價對象，即所謂美。'美感者，是稱為無私的快感之對象 (Gegenstand eines Auinteressierten Wohlgefallens)，隨着與任何高級低級的欲求無關的純粹鑑賞(觀照，Kontenpration) 而起的快感。所謂藝術者，就是這種美底對象之一，在這種超利害感情之下發生，而與人以美底快感的。那麼，藝術與什麼有用無用，有利有弊云云是全不相干了。

這樣說來，則一部分功利主義者輕視藝術為二重的遊戲之遊戲，無益于人生，也非偶然了。

(註二十)釋勒繼承康德及菲希特之美學說，但對于康德將理性與感性對立，而主張以後者完全隸屬于前者，則加以修正。釋勒以人類有'人性'(自然)及'實狀'(必然)兩種實相，於是發生兩種完全相反的衝動；即形式衝動 (Form Trieb)與實質衝動 (Stoff Trieb)。前者是關于統一，調和，精神(人性)的本能，將一切調和統一人化自由化的衝動；趨向于人性與自由；反之，後者是將一切感性地，客觀地變化的衝動，趨向于感性及欲望。一方面將一切道德化，一方面將一切感情欲望化。這兩種矛盾的本能，是横于人性根底的無意識傾向。兩者調和，才有文化；一方征服他方，即有偏枯之弊。如僅有實質衝動，則人類將無高貴的道德自由；反之，形式衝動支配一切，則僅僅是嚴峻地強制道德與自由而無自由的人生之趣矣。現代社會生活，即是走的這偏枯的路，這一方面的傾向，而失去人生之真義了。調和這兩種衝動者，即是遊戲衝動。這衝動，即使理性感性適當地統一地調和而實現之；所以只有在這種衝動之下，人間才成為真正的人間。而因為感性與理性之調和是美的，所以只有完全的遊戲狀態，才是完全的美。藝術者，則恰是這兩種根本相反的衝動以及這兩種衝動所發生的一切相反的傾向之調和與統一。一面遊戲而同

時將人類從感性導于理性者，是藝術。沒有藝術，人生不易由動物的官能狀態進于道德之境；單是道德，沒有感情之提高，人類亦不能進眞正自由之天地。所以，藝術是道德與感情之媒介；在這裏，藝術有爲人生造形力的重大意義，可以看出了。

(註二一)樸氏引斯著心理學之基礎

(註二二)樸氏引文著"Etlik"

(註二三)再論原始民族之藝術

(註二四)布著國民經濟領域上之四大要點

(註二五)再論原始民族之藝術及所引：

Schomburgk, Reisen in Brf isch Guiana.

Kranz, Historie Von Groenland,

(註二六)前書及斯著Unter den Naturuolkern Brasiliens.

(註二七)前書及Dile Bewohner Von Sud-minadnao und der Insel Samal; Von A'schdenberg-Zeits-chrift fur Ethnologie Band XVII.

(註二八)樸著再論原始民族之藝術；幷參看斯氏"Die Spiele der Tiere."

(註二九)樸文及：

Eyre, Manners and Customs of the aborigines of Australia.

Geo Catlin, Letters and notes on the manners Customs and condition of the north American Indians.

Letourneau, L'evolution Litteraire dans les diverses races humain s.

(註三十)見再論原始民族之藝術所引據。Eyre, Livingston等人之研究。

'少女們無論什麼東西都是喜歡模倣母親之勞動玩的。他們兄弟之玩具，……是小的弓矢。'(David及Livingston之桑伯吉族研究)

'這些遊戲表現爲以後的勞動之精確的模倣。'(Klutschak)

模列汗諾夫說：'這事實，在生物學上也同樣是正確的，不過在這裏須將'社會'之概念，換爲'種族'(嚴密地說——種)之概念。如果遊戲使年幼個體對于未來生活之任務作準備之用，則最初，種之發展在他之前設定要求一定活動的一定任務，其次與由這種任務而來的諸特質相應的種種個體淘汰及幼少年期的發育表現爲這任務之現實結果，是彰明較著的事情。遊戲在這裏，也不外是勞動之子，功利的活動之機能。'(再論原始民族之藝術)

(註三一)我們家畜的玩耍，狗子總是逗着打架，彷彿爭骨頭時的情形；貓總是'捕鼠之戲，'隨便抓一件東西，先將他擲開去，隨後再撲之，彷彿那是一個老鼠似的。總之，牠們的遊戲也是'不離本行。'在這裏反映着他們生存競爭中認真行動，同時也是一種藝術最原始的形式。

(註三二)再論原始民族之藝術

(註三三)參看前文，所引諸書不及備舉。

(註三四)前文。所據諸書有：

Waitz, Anthropologie der naturvolker,

L. Themon, Im Australischen Eusche und au den Kusten des Korallenmeeres.

Sarrasin, deie Weddahs Von Ceylon,

Martius, The Rock Picture of the Australian Ahorgines in Proceedings and Transactions of the Quedensland Branch of the Royal Geogra-phical Society of Austraia.

Von. A. E. Nordenskiold. Deie Umsegelung Asiens und Europas auf der Vega

Von. der. M. Hornes, deie urgeschichte des menschen Nack dem heutigen stande der Wissenschaft.

Fritsch, Die Eingsborene.

(註三五)希著''The Origin of Art''

(註三六)格者"The Beginging of Art"

(註三七)車爾尼絞夫斯基文學觀

希倫亦主張'藝術是遊戲以上的某物。'謂藝術效果譬如舞蹈，永留其印象于舞者觀者記憶之中，而遊戲衝動不過是一時的，無足保留着心靈及感情狀態之記載者。加之'美與韻律之藝術性質，也不能說是遊戲衝動之結果。'這也只是一部分對的。因爲他與車氏同樣看輕遊戲的意義。自然，遊戲本身並不就是藝術，猶之蒸汽並不是火車輪船一樣；遊戲本能是藝術的衝動之根本，而其以後的性質狀態，則是受環境之決定的。

(註三八)以上概見于馬克斯主義之根本問題及與人論藝術中，樸氏所引據諸書，不及詳記，其最重要者，有：

L. Noire, Der ursprung der Sprache，及巴頓，斯坦寧，布赫爾，加爾理斯，Eyre，等人之研究，及文中所舉諸書。

不獨原始藝術是由環境所規定，原始風俗習慣也不是天生的。譬如狩獵民族間之戰爭衝突，許多旅行都證明是經濟底原因。斯坦利(Stanley)氏問熱帶非洲居民爲什麼爭鬥，他們說是爲了狩獵。巴頓也說非洲民族之一切戰爭不外兩個原因，一是家畜之掠奪，其次是人口之掠奪。拉隨爾說新錫蘭原始居民之間似乎是爲想吃而戰爭的。樸列汗諾夫說，一般喜歡吃人的生番之癖，也是可以當地動物之缺乏而說明的。所以這吃人的殘忍之性，也是經濟環境使然了。

(註三九)樸列汗諾夫在其討論原始藝術的三封信中，曾說要談某某問題，但終於不曾談到他更前進的分析了。譬如在其再論原始民族之藝術中末尾說：'我想將許多證明這種思想——據我想，完全是可信的（按即上節註三四處一段所說的思想）——的事實，再下信中再詳細指出，不過這且從這個問題研究開始：即將民族分爲狩獵，畜牧，農業民族的普通知道的分類，是與人種學知識之現狀相應的麼？——這個問題。'可知樸氏還有更大的計劃的。可惜他在生前沒有再告訴我們了。

(註四十)伊科維奇意見有點不同:'是的,勞動是詩之根本源泉,但是我們不可忘記在一切原始民族所遇見的軍歌,戀歌,宗教歌。'不過軍歌,宗教歌是經濟發展到了一定程度才發生的,這已有許多人的證明;戀歌呢,當然是很早的,因為性慾與食慾是人類二大根本衝動。不過真正纏綿悱惻的情詩,還是勞動歌以後的事情,這看中國國風中的情詩可以知道了。在性欲興奮期間,動物也發聲的(如某和尚詩:春叫貓兒貓叫春,聽他越叫越精神,老僧不解貓兒意,不敢人前叫一聲,)然而貓叫不能說是詩。

不過,愛情做詩的原動力雖然是以後的事情,原始性慾之做了藝術衝動之一——或者可說是取比較藝術底形式來與現(或發洩)性慾之本能——,則是由來很早的事。這一點,也可以作福羅以德學說之一種有力的證明罷。格羅塞說,'模擬舞蹈的主題,是為人生兩種最重大的事實——戀愛與戰爭——所供給的'(藝術之起源第八章)。換句話說,就是食欲鬥爭和性欲。關于前者,想可無須多述。關于後者,且自格氏書中引澳洲土人愛之跳舞的一個很有興味的例子罷。Hodgkinson 說,'我看見了那可以想像得到的極可怕的猥褻的運動的姿勢成立的舞蹈;我不過一個人躲在黑暗之中,沒有人看見我,然而我還是以這種可怕的事情為目擊者為恥。'我們僅看看這種舞蹈中的一種——瓦羌第族(Watchandi)之加羅(Karro)舞罷。'這宴樂,始于芋薯熟後之新月之初,開于男子們作過飲食比賽之時。然後一個跳舞在月光下灌木叢中的凹處舉行,這凹處和灌木,代表女性的器官,實際上也是照那樣子做成的;同時,男子們搖動的槍桿,則代表男性的肢體。男子們繞跳躍,以極野性極狂熱的姿勢表現他們性欲上的興奮,同時將槍投入凹處之中。'(格氏所引 Hodgkinson, Australia from Port Macquaril to moreton Bay)。文學史家Scherer認'詩之原始細胞'在這舞蹈之中。以極強烈而迅速的運動,在精力飽滿之餘,以發洩內部底抑壓而得到快感,誠不失為野蠻人藝術之本色。不過比較起來,性慾還是次要于食慾的本能,阿米巴也必須營養充足之後才能營分裂(自己生殖)哩。

(註四一)此數詩均見格羅塞藝術之起源中,亦係採自 Ehrenreich. Spencer. Hon·

ery. G.ey諸人之記載。

(註四二)參看布哈林史底唯物論'社會諸要素間之均衡。'

(註四三)藝術之起源中所引Lang. The Aborigines of Australia之敍述。

(註四四)布哈林所引R. Eisler Allgemeine Kulturgeschicht.

(註四五)Lipert, Allgemeine Kulturgeschicht.

按王國維先生宋元戲曲史中述大面之起源有如下之引證:'大面出自北齊蘭陵王長恭,性膽勇而貌婦人,自嫌不足以威敵,乃刻爲假面,臨陣著之'(教坊記)'後乃有蘭陵王'"因爲此戲,''戲者衣紫腰金執鞭也'(樂府雜錄)。原始'戰爭假面'的作用,到這時還存留着。

(註四六)據格羅塞所見的藝術之順序,是:身體裝飾——器具裝飾——繪畫彫刻(造形藝術或描寫藝術)——舞蹈——音樂。他據Fechner的分類——即靜底藝術與動的藝術(Arts of rest and motion);靜底藝術中以人體裝飾爲最原始形式,其次爲武器及器具之裝飾,再次爲造形藝術。舞蹈則係站在自靜底藝術向動底藝術推移之地位。詩與舞蹈相連,最後就是音樂了。這觀察之不盡,無待細述了。

(註四七)求諸的武器裝飾也大多數是表示勇敢的意思,或增加威武的意思。好像沙和尙把吃了的人的頭顱掛着做念珠一樣。

(註四八)最近我遊北海道,看見蝦人所作的木彫的熊,實在精妙絕倫。

(註四九)原始藝術與宗教關係之密切,是什麼人都承認。杜威對于這關係加以發揮。格羅塞不過是說繪畫之由純粹創作欲而生者(這與李克萊所描寫的相似),尙在與宗教發生關係之先而已。佛理采教授則力說原始藝術之宗教(咒術)意義,其論在其藝術學源始中也有論'藝術與咒術'之章。譬如野蠻人想天下雨,即唱'求雨歌',作黑雲密佈,雷聲隆隆,大雨如注的韻律的動作。'同類生同類',是'類似巫術'之公理。(佛理采藝術社會學所引Nickolsky著原始文化論語言與思想之章有'風乎舞雩,'按舞雩即求雨的舞。至今各地流行的兩龍以及大學時人民舉行的求雨風俗,都可看出原始人的心理狀態。)於是,將

動物形體畫出，就是將它追奪，支配的意思。佛理采在其論藝術之社會底機能中，還將這原始宗教的意義引以擴充和引申，以爲'在人類社會的發展之根本各階段，有完成一定社會機的能藝術適合的。巫術(神祕)的要素，是社會發展各階段之藝術所固有的。在文化低的狩獵團體，藝術是蠱誘野獸之事，使自然(以狩獵者狩獵的野獸爲始)直接屈伏于人類的蠱術。其次在農業底，封建底，神權底社會，藝術是與神交通的宗教儀式，有爲人類(首先是'貴人')之幸福祈禱於神(上帝)的目的。其次因與封建階級及制度鬥爭而勃興的有產階級，將藝術變爲統一的資產階級社會各員之道德底，政治底教育手段。最後，已有支配權，物質上有更多保障的安定的資產階級，將藝術脫離一切思想——不僅宗教思想，政治，道德底思想——將其作爲生活之享樂手段，强迫它奉仕資產階級。'不過'新興有產階級社會的藝術，依然是巫術(希望及强制意義)，不過不是對于自然及上帝的巫術，而是對于社會人的巫術；因爲一面教養爲社會集團有益的一份子之人類，也將强制地影響人類心理。卽在保守的資產社會……藝術成爲'純藝術之時，巫術要素還是根本存在的。因爲在這形態上，藝術如生活一樣，强要人相信不存在于現實的東西爲現實的某物。'這雖是很精妙之言，但殊不能概全體。樸列汗諾夫對于原始藝術與宗教問題談得較少，不過，他在藝術與社會生活中，說'詩歌之歷史中，有非常長的期間，與祈禱(宗教)毫無關係'，是巫格羅塞所說一致的。在其宗教論中，也有許多暗示的意見。以後欲專詳論之，此處暫不多說。

(註五十)此圖原本係Alaska的一個土人名Naumoff者在舊金山爲 Hoffmann 博士所繪並加以解釋者。各個圖形意義如次：(1)說話者以右手自指，而以左手示出行之方向；(2) 持着一隻槳，表示他已渡水；(3)右手撑着頭示睡眠，而左手伸開一指示一夜之意；(4)正中有兩點的圓圈表示有人家之島；(5)，(1)之重複；(6)圓表示第二島之意；(7)(3)之重複，伸出兩指示兩夜之意；(8)持叉的說話者以左手作海豹之符號；(9)海豹；(10)備弓矢之獵人；(11)載兩划夫之船；(12)，說話者之家庭。連續讀起來，則其義爲：'我

正乘船赴那方面的島去了，在那裏我要歇一夜，以後則將赴另一島，在那裏要歇兩夜。我吞認殺死一匹海豹之後再回家來。'格羅塞引自mallery。

(註五一)格著藝術之起源

(註五二)前書。

(註五三)參看John Ruskin; 藝術講義(Vorlesungen Ubeg Kunst)

(註五四)霍善斯坦藝術與社會所引(版本勝譯本)

(註五五)藝術與社會

(註五六)藝術之起源

(註五七)所謂老早者，因爲在原始民族，兒童之遊戲同時是教育他們藝術才能的學校……在原始社會，兒童之遊戲與成年人的生產事業最緊密地聯合着。這事情，說明遊戲對于社會生活的關係……。——模註。

(註五八)與人論藝術書

(註五九)藝術之起原第十一章結論

(註六十)前書。

第六章　藝術之進化與發展

——階級社會之藝術——

我們現在臨到藝術之史底研究第二個問題——藝術之發展與變遷了。

由藝術之起源到藝術之發達，我們研究的對象是完全不同了，因為前者考察的對象是原始無階級的社會，而現在則是分裂為階級的社會。由無階級社會的藝術到有階級社會之藝術，內容形式亦由簡單而複雜，由低的階段到高的階段，我們顯然看見問題全然不同了。因為，原始民族的藝術，是直接反映原始經濟的狀態，但如果有人要以蒸汽機說明現代的藝術現象，豈不要令人失笑。有名藝術史家呂布克（Wilhelm Lubbock）說'原始民族的藝術作品上刻着自然的必然性的記號，反之，文明國民的藝術，則是以精神的自覺所貫徹的'，這個折衷論又對不對呢？自然，每個唯物論者將反對這唯心論的迷妄；而且這個答覆等于不

答覆我們，譬如要再問這'精神的自覺'又是何所依歸，恐怕又不免詞窮無以對罷。藝術學上沒有人能夠以系統的理論，眞正解決這問題，在文學史上只看見依年代排列人名書名的記載，對于何以一定時代文學藝術有其一定的形式的'所以然'，是沒有人告訴我們。馬克斯主義者的樸列汗諾夫自然是以唯物史觀來解答這個問題的，然而我們知道在這裏是比前一個困難複雜得無限，樸列汗諾夫在這問題上雖然沒有將世界文學藝術的進化給我們的系統的分析，但他却已給我們解決這題目的祕鑰，原理，草案，和應注意之點；並以十八世紀法國文學圖畫爲例，做我們的一個規範了。

一　階級心理的重要

樸列汗諾夫在其與人論藝術書中指示我們，文明民族的藝術創作，最後仍是依賴于社會的經濟，與原始時代幷無根本的差異。不過兩者所不同者，在'文明民族，藝術對于生產技術及方法底直接依存性消滅'而已。這卽是說，社會自無階級進而有階級，經濟和藝術間的關係，就混淆不淸，經濟學和美學中的聯繫，表面上爲意識形態所掩蔽；在社會進化的基礎到觀念形態的最上一層樓之間，有許多的連環，經濟的影響只是間接地影響到上層了。根據樸列汗諾夫的見解，我們可以將原始社會及階級社會經濟與藝術間的關係之差異以下式表明之：

原始社會藝術：藝術←————經濟

階級社會藝術：藝術←—社會心理←—經濟

總之，在這裏意識形態（藝術當然在內）之進行與發達，其最近最直接的根源，須求于社會心理之中；經濟的基礎只能看做最後的原因。經

濟對于藝術(以及一般意識形態)的直接影響，人類生產活動直接影響于他們的宇宙觀審美心只是在人類發達最初階段的，不知階級區別的原始社會。'……但是，在已經分裂爲階級的社會，生產活動之直接影響，則幾乎看不出來。例如，澳洲土人女子某種舞蹈，是草根採取之再現，可是十八世紀法國社交界美人所愛的優美跳舞之中，可以認爲這些貴人明星之生產勞動之表現者一點也沒有，是人所皆知的。因爲，這些貴婦女是什麼勞動也不從事，只躭于"細膩的戀愛科學"的原故。要理解澳洲土人女子的跳舞，只要知道女子們採取野生植物在澳洲土人種族占如何的地位就充分明白了。但是，爲理解"美涅特"舞(Minuet，十八世紀法國漂亮的跳舞——譯者)起見，徒曉得十八世紀法國經濟是不夠的。此際，主要的要研究表現創此"美涅特"舞的非生產階級之心理。由這種心理，可以說明一切上流社會之"習慣與禮儀"罷。如是在這裏，經濟底因素讓位于心理底因素。然而不可忘記，社會上有非生產階級這東西的出現，也是社會之經濟發展的產物。這就是說，經濟底因素，雖將其重要地位讓于他物，而自己的優越意義仍完全保存的。這時候，這種意義反而更足以感到了，因爲這經濟的因素決定其他因素之可能性與範圍之故'。(註一)社會之發生階級，也是社會生產力自身發展所導成。所以這不僅沒有推翻唯物史觀，反而給以新而有力而有利的證據。

又如'我們知道新錫蘭土人們在其幾首歌曲之中，是詠甘藷之栽培。我們又知道他們的歌，是與那僅爲這植物栽培之際農耕者所做的動作之再現的舞蹈隨伴着的。在這裏，人類之生產行動如何影響于其藝術，一見而知；同時因上層階級不從事于生產底勞動之故，在他們環境之中發生的藝術與社會底生產過程沒有何等直接之關係，也同樣是一見而

知的。不過這事實，就是說在階級底社會，人類意識及其生活之因果聯繫減弱了麼？不，一點也沒有這個意思；爲什麼呢，因爲社會之分裂爲階級者，其本身也是爲其經濟底發達而决定的。如上層階級所創造的藝術，在生產過程中沒有什麼直接關係，那麼，這事實也是可以經濟原因說明的。因此，歷史之唯物論底解釋，此際也是完全適用的。但在這時節要明白生活（存在）與意識，卽"勞動"之上發生的社會關係與藝術之間的因果關係，不很容易，無待煩言了。在這裏，"勞動"與藝術之中間，形成某種介在階段——往往牽引我們之整個注意，因而使現象之正當理解困難的介在階段——了。'（註二）

而且還不僅此。上層階級雖以管理階級之資格參與生產過程之際，往往以一種難禁的輕蔑之念來看下層階級。這事實，亦反映于這些階級的意識形態中。中世法國小曲，尤其是所謂'武功之歌'（Les Chansons de gestes），在一種最侮蔑的描寫上形容當時的農夫：

"Li vilain sont de laide forme

Ainc si très laide ue vit home;

Chanouns A XV Piez de granz,

En auques ressemblent jáianz;

Mais trop sont de laide maniere,

Boçu sont devant et derrière."

（大意）

平民（農奴農民）作一種醜相，

一種想不到是人類的醜相。

個個都身長丈五，

雖然像個巨人，

然而大半的奴才是醜陋不堪言狀；

無論胸前和背後都有怪肉橫長。

農夫們自然是用大不相同的態度來看自己，他們憤領主之傲慢而歌道：

Nours sommes des hommes, tout comme eux,

Et capable de souffrir, tout autant quéux.

咱們和你們同樣是人，

也能像你們一樣忍氣吞聲。

等等。

於是他們問道：'當初亞當耕而夏哇織，有什麼貴族有什麼奴隸！'。要之，兩階級都各以特殊立場來看事物。這立場之性質特別是由這些階級在社會上所占的狀態而規定的。階級鬥爭在鬥爭當局者心理上給以特殊的色彩。而這事亦不獨中世法蘭西為然；某一國家某一時代隨着階級鬥爭之激烈化，其及于鬥爭階級心理上的影響亦必強烈。想研究分裂為階級的社會上的意識形態，不注意這影響是不成功的。要不注意，什麼也茫然不解其所以了'。所以，要以直接經濟原理說明十八世紀達維派繪畫之出現，無異無聊強辯，貽笑大方，而樸列汗諾夫以階級心理加以分析，便覺得興味盎然，逸趣橫生了。(註三)

意識形態之根源，在社會心理之中。但是歷史上我們的社會都是階級社會，所以要講到社會心理就要講到一定的階級之心理。這些階級相互之間作不斷地而有時非常激烈的鬥爭。這鬥爭在社會人的一切世界觀上，趣味上，習慣上，傾向上表現絕大的影響。所以'文明人思想之進

行之自身，是反映其階級及其階級相互間鬥爭之歷史的'。（註四）

因此，對于那多方面的種種色色的過程形成歷史的鬥爭沒有接觸的人，是不能爲一個意識底藝術的批評家的'。（註五）樸列汗諾夫運用自如地驅使辯證法；在他的論文之中使我們傾倒者，與其說單是風格體裁的光輝（列捷尼夫說，雖然他是一個優秀的Stylist），不如說倒是無比的辯證法的光輝。而他在將'思想之步調'以階級鬥爭說明上，他的辯證法尤其更加超人一等，強有力而柔軟。這在他口若懸河地說十八世紀法國劇畫之時，可以充分看出了。（樸列汗諾夫喜歡談原始藝術與作風變化之過渡時代者，大概是在這裏藝術與社會生活與階級鬥爭與經濟密切關係，特別浮雕似的明瞭地表現之故）。但在介紹他的解釋以前，我們還須將人類心理的特質稍爲講一下。

二　兩種'人類性的特質'

我們在前章已經知道人類之本性造成他所有的美底趣味與美底概念；而人類所教養生活衝動于其影響下的環境的條件，則決定自身美感的可能性向現實之變遷。何種事物與現象與他們以美的滿足，某社會某民族某階級之所以有如此美底概味與概念者，須由此而說明'。（註六）

此外，人類還有兩種特性也是樸列汗諾夫所承認的；卽塔爾德（J. G. Tarde）（註七）所指出的'模倣衝動'（對于模倣的欲求）與達爾文的'對律原則'（對于矛盾的欲求）。這兩種特質，在個人生活行動感情之表現上，以及在社會之發達上，都演有偉大的作用于'我們一切思想趣味時髦風習之歷史'。不過，如果這些特質是由自然賦與我們的，那麼，這些特質之活動則是由社會條件而導出的罷。（註八）

塔爾德彷彿以爲模倣就是社會之核心似的。然而他將模倣法則的研究放在虛僞的基礎上。自然，像十七世紀法國的資產階級是喜歡模倣貴族的，——莫理耶的貴族樣子的市民（Bourgeois gentilhomme寫假紳士者）就是一個明顯的例證，雖然不見得十分成功；但是在其他社會關係中則模倣的衝動讓位于反對的衝動而消滅——這衝動，樸列汗諾夫暫名之爲矛盾衝動，即達爾文所謂對律原則（ Principle of Antithesis，意即'反對命題'原理）。譬如，狗在主人面前仰翻身體的時候，雖似表示抵抗的姿態，而其實是說，'看啊，我是你的奴隸'。人類習慣主要部分，是由于對律原則作用，在悲哀表現上更爲顯明。黑人女子除了服喪之際，決不肯不事裝飾而外出的。非洲黑人在族中重要人物死去之後，則穿着骯髒的衣服；有的近親死了，甚至將極爲平日視爲重大裝飾的頭髮剪去，以示悲哀；波爾諾（Borneo）土人在悲戚之際，脫去綿織衣而穿上從前的樹皮以爲表示。所以在生活的常態中，淸潔舒服爲宜，而在爲悲戚所擾亂之時，則做着相反的事，以骯髒和樹皮代替淸潔和布衣了。（在文明民族又何獨不然，譬如我們中國在死人之際也要披蔴帶孝，裝苦臉，表示'哀毀逾恆'，連走路也要人扶持，所謂'如喪考妣'也。甚至于要茹素，頭髮要'留七'——這與非洲人相反，但用意則同，蓋在喪中即無意于'整容'也——和下婢說句話就要'被譏'了。再則下半旗誌哀，着黑紗誌孝，也是表示'反常'而已。中國以白，表示素裝；西洋人用黑，黑衣服是喪中或老婦才穿的，無非表示那時候非同得意少艾之日，無意于風華耳。）所以美的趣味之發達，可說一部是受這矛盾衝動影響的。在色涅干別（Séné-gambie）地方，富裕黑人婦女，穿着小得穿不進去的鞋子，雖然步履維艱，但是黑人眼光却認爲很美而Charming 的。但是，這是什麼

原故呢？因爲這種步調，表示這樣的婦女是富裕而閑居無事者，所謂吃飯飯沒事幹也。貧窮婦女不穿這種鞋，因爲她們時間很貴，無暇從容娉婷的走。所以，以步履姍姍爲美者，'不過是因爲與勞動而負重的（即貧窮的）婦女的步法相反'才有意義。我們在這裏看見對律原則的作用。

然而，這原則也明明'是由社會的原因，亦即由色涅干別黑人間財產不平均而引起來的'。所以這個例子同時也是表示人類美之概念是如何在社會原因影響之下而變化。（註九）

'人類心理本性對于他使美底概念之存在可能，而達爾文之對律原理（黑格爾的矛盾）在這些概念之機構作用上演極重要而尚未完全被認識的任務。但何以某社會人類正是有這些趣味而非以外的東西，何以中意的對象恰是此而非他，則是關乎圍繞他的條件如何而定的。……社會條件之總和，則又是由人類文化發展之行程而規定的'。泰納就充分注意到幷且最巧妙地指出美底概念之歷史上對律原理之意義，在其有興味的皮列尼山旅行記（Voyage aux Pyenéese）中，指出荒凉的風景因與我們倦怠了的都市風景對照而使我們高興。而都市風景與剪齊的庭園因與荒凉的境地對照而使十七世紀的人高興。經過內亂及半野蠻狀態的十七世紀人們，覺得沒有什麼比山還更不美的，因爲看見這就想起飢寒雨雪，奔離逃竄之苦而引起不快的感概之故。'對律原則'之作用，在這裏也是無疑的。正是這個原故，心理學底諸法則在如何程度上，足以爲意識形態一般歷史，及部分地藝術歷史之說明，明白表示于我們之前了。（註一〇）

又如在繪畫歷史上的風景畫，並不是常常占一定地位的。密格爾奇羅（Michael-angelo）及其同時代者就輕蔑之，而不過是在文藝復興期

之終末，沒落期才開花。同樣，甚至于在十七，十八世紀，風景畫對于法國美術家猶無獨立之意義。到了十九世紀，事情才急急變化，風景才開始尊重爲風景了，而少年畫家們——薬列爾，卡巴，塞阿朵爾·盧梭——于巴黎近郊，風登勃羅森林及梅德奴等處，在自然之胸中，看見呂布蘭（Le Blun），布雪(Boucher)連夢也想不到的靈感。這是什麼原故呢？因爲法國社會關係變化因而法國人心理也變化之故。於是，社會發展的各個時代，人間從自然受種種印象；蓋他們是從種種觀點來觀察它的。(註一一)

人類心理本性之一般法則之活動，自然無論在什麼時代，也是不停止的。不過在各個時代，因爲社會關係之不同結果，人類頭腦不是受一樣的材料之故，其最後的結果也不一樣，是不足怪的罷。

何以我們的趣味和十七世紀的人的趣味反對，何以十九世紀人們的趣味與文藝復興時代的又不相同，這就是因爲'反對命題'之原理在過去及現代人類心理上所演的職分了。

在文明社會，卽分化爲階級的社會，喚起這對律原則（以及模倣衝動）之作用者，是階級鬥爭；思想之進行，極多的地方與階級鬥爭有關，所以意識形態發展之歷史上（藝術自然也在內），對律與模倣之法則的作用，也表現得極其明瞭了。

'在Stuart朝的英國，一時舊日貴族階級權力再興之時，這貴族階級不獨不模倣淸教徒的一切，反而表示對于與實際生活的淸教徒信條完全相反的習慣趣味的傾向（淸教徒是當時革命小資產階級的極端代表者）。嚴格淸教徒的道德，被代以無所顧忌的放縱了。于是對于淸教徒所禁的一切，爲之而愛之成爲社交界的美風。淸教徒是非常宗教底，然而

復辟時代社交界的人們則衒耀自己之不信宗教。淸教徒迫害演劇與文學，於是他們的沒落就成了對于演劇與文學之新鮮而強烈的熱中的先聲。淸教徒剪短頭髮，排斥衣服之華美的；而復辟以後，長的假髮與華麗服裝都登台了……'。淸教徒禁止打牌，而復辟後打牌成爲狂熱時尙了……'。在這裏不是模倣的活動，而是另一種人性——矛盾衝動的作用。但是爲什麼這對律原則的作用出現呢？那是因爲十七世紀英國是'貴族階級與資產階級（或者不如說是整個'第三階'）之鬥爭劇烈尖銳化的世紀'的原故。反之，如前說的，在另一種社會關係中，十七世紀法蘭西的資產階級又極力模倣貴族（試看 Maliére 之貴族的市民）。但是還有一點，前例之中，也表現了對于模倣的欲求，模倣衝動并未消滅于十七世紀英國人之間；倘若貴族處處努力想反對淸教徒，則在他們階級內部，在形成這階級人們的關係中，模倣必是非常熱烈的。許多貴族雖并非全無信仰，而表示自己是無神論者。那'不過爲的是自然而然地爲不致被認爲圓顱黨，爲使自己避免思考的麻煩'而已。'關于這些人我們說他們是因模倣而否定，是沒有錯的。但一面模倣更眞實的否定論者，同時正因此而與淸教徒矛盾了。因此，模倣也是矛盾之源泉。沒有宗教信仰之成爲美俗者，不過是因矛盾而作爲對于淸教徒之反動而已'。（註一二）

'像勤儉，忍耐，謹嚴，愼重，家庭道德之嚴正這些美德，對于要獲取更高社會地位邁進的英國資產階級固然是有益的；不過與這一切相反的惡德，至少在英國貴族階級與資產階級鬥爭上是毫無益處可言的。然而貴族之所以反其道而行之者，並不是供他以鬥爭的手段，而不過是這鬥爭之心理的結果。資產階級道德之勝利，即是貴族一切特權將與其同樣破壞的意思；而貴族階級的惡德衝動，即表示對于資產階級之憎惡；對

于英國貴族有益者，並非是這惡德衝動之本身，而實是這衝動因此而喚起的憎惡之情：——這衝動，不過是達爾文所謂的'相關變化'而已。社會心理上時常有這種'相關變化'，不過究其實它們也是因社會原因喚起的：樸列汗諾夫告訴我們，這都是我們所不可不同樣注意牢記的。

翻開英國文學史看，則更可理解因階級鬥爭所喚起的對律原理之心理作用，如何強烈反映于上層階級美之概念之中。'流放時代居留法國的英國貴族，親近了法國文學和劇場；這優雅貴族社會之典型的文藝上唯一產物，較之伊麗沙白朝之英國劇場及文學，更適合于他們自身貴族的傾向。復辟以後，法國趣味之流行，在英國演劇和文學上開始流行了'。在這裏，是模倣作用在活動。古典主義頑固擁護者的法蘭西人，與酷待'昏醉的野蠻人'一樣地冷遇莎士比亞。在文學活動上爲反抗'舊秩序'的新時代告知者，而在許多悲劇中與以'哲學底'內容的福祿特爾(Voltaire)，對于貴族社會美底概念誠有大的貢獻。他以爲莎士比亞是'天才而又是粗野的蠻人'。他批評哈孟雷特'充滿時代錯誤與愚昧……粗鄙……'。羅密歐與朱麗葉當時成了'壞戲'，仲夏夜夢成了'愚劣的滑稽戲劇'，亨利八世——'幼稚'，阿塞羅呢——'平庸'得很。這種態度甚至到了下世紀尚未消滅。休謨以爲莎士比亞戲曲天才，好像普通殘缺不均齊的軀體常看起來很大樣，被誇張過甚。他責備這偉大劇作家'對于戲劇藝術動作十足無知'(total ignorance of all theatrical artand conduct)。頗蒲(Pope)以莎士比亞爲民衆(for the people)而書，因而未受皇帝之庇護與宮廷之聲援(the protection of his prince andthe encouragement of the court)爲遺憾。甚至莎氏熱烈崇拜者的哈爾理克也努力使自己的'偶像'高尙一些；自己表演哈孟雷特之時，省略過爲

粗鄙的掘墓的一幕；在李耳王後，加以團圓喜慶的收場。然而英國劇場觀衆之民主的部分對于這改作猛烈地發生反抗了。

再如十七世紀後半期，英國貴族階級道德之墮落，真是糜爛到了令人難以置信的程度，而這也反映于舞台之上。E.恩格爾(Edward Engels)說，自一六六〇至一六九〇年這期間的在英國所作的喜劇，皆屬于猥褻文學範圍，而無例外。這可以說，這種劇作在英國遲早必因 Anti-these 之原理，而出現以發揚家庭美德及道德的市民之純潔底描寫爲主要目的作品的。(註一三)(這事實在下節樸列汗諾夫分析法國'悲喜劇'時說得更爲有味）這一切的模倣和反動，都無非是階級鬥爭的結果。在這心理現象這一切複雜辯證法之根基中，含有社會組織的許多事實。所以，還是如前面所說過的——'人類天性使對于他的一定概念(以及趣味，傾向）之存在可能，而這從可能到現實的變化，則關乎圍繞他的諸條件之如何；這些條件正使其中某特定的概念(以及傾向，趣味)表現而非此外之物的'。(註一四)

三　十八世紀法蘭西戲劇文學與演劇

在研究十八世紀法國藝術與社會關係之前，首先要明白：——

十八世紀法國社會，是階級的社會。中世法國舞台上與全歐同樣，所謂'笑劇'(farce）占極其重要位置——笑劇者，爲民衆而作，爲民衆而演，特別注重民衆之見解與希求，足以表現對于上層階級之不滿的。然至路易十三之世，笑劇遂衰，人們以爲這對于洗鍊的趣味的人無價値，僅足供僕役娛樂而已。於是悲劇起而代之。悲劇者，則體現貴族之意識，表現上層階級之見解趣味與傾向。我們要注意法國悲劇發生時代的實

族，是全不從事于生產，消費藉第三閥（tiers état）之經濟行動所得的生產物而生活的。這事實自然不得不影響于發生于貴族環境表現其自身趣味與願望的藝術。再則，發生于他們環境中的藝術與社會生產過程無何等直接關係，由前面所述，想亦不待煩言的。（註一五）

那麼，我們就可以首先來檢討法國的悲劇了。

泰納在藝術哲學中說：'法國的悲劇出現于路易十四時代穩然赫赫而高貴的王政，確立禮儀，纖美典雅的貴族設施，壯美的表象，宮廷生活之支配之時，而消失于宮廷貴族與宮廷道德沒落于革命打擊之下之瞬間'。

樸列汗諾夫說這完全是不錯，不過法國古典悲劇發生沒落之過程比這有名藝術理論家所說的還不免複雜幾分。我們且從形式方面舞台技術方面內容方面來看這種文學作品罷。

在形式方面古典悲劇中第一要注意的，是後來在法國文學史上永久不能忘記的浪漫派與古典派之爭中曾捲起那樣多紛紛議論的有名的'三一律'（Law of three unities）。這理論，在法國文藝復興時代已經知道，不過成爲文學法則，成爲優良'趣味'之天經地義的規準，只是十七世紀之事。十七世紀三十年代之初，梅雷（Mairet）爲三一律理論宣傳者而出現。一六三四年他根據這法則所作最初悲劇'Sophonisbe' 表演了。這引起一時的討論，其反對者提出許多使人想到無異浪漫的理論者起來非難。爲三一律辯護而戰者，是崇拜古代文學的老師宿儒（les érudits）；而他們終得到確定的勝利。不過他們的勝利究竟得力于什麼東西呢？那並不是總不引起一般人特殊興味的他們的'博學'，而是不耐前代幼稚舞台之拙劣的上層階級正在成長的趣味。蘭孫（Lanson）說，'統一（Unity）

者，其背景是必須引起有教養人士興味的觀念；那背景的思想，可說是現實之正確模倣，而它必定喚起與其適應的幻覺(illusion)。在其眞實意義上，統一是表現最低限度之簡賅。……這樣，統一之勝利者實際上就是現實主義(Realism)對于想像之勝利'。(註一六)於是，在這裏，隨着'高貴而仁慈的王政'之確立而成長起來的貴族趣味之洗練，畢竟得到勝利了。舞台技術之進步，現實確實的模倣，卽不遵守三一律亦毫無關係；然而這種觀念仍牢不可破，在觀衆腦筋之中，其其他貴重而重要的觀念結合在一起了。於是三一律的理論，到了認爲是有根據優良趣味的天經地義一樣的獨立價值。以後，三一律之支配，如下面要看到的，爲另一種社會原因所擁護，甚至是爲憎惡貴族的人們所擁護了。爲打倒這三一律，浪漫派費了不少的才智堅持，幾乎是一種革命的精神。

再從古典戲劇的形式轉看到演劇技術方面。

法國悲劇之發在舞台技術——演員技術上留下其痕迹了。一直到今日，法國drama的actors仍以'太做作''虛構性'出名，至與沒有看慣觀客以不快印象者，是從那時候就傳繼到現在的。十七八世紀貴族美學的要求，是決然反對優伶單純而自然的演技的。當時主教杜波斯(A. Dubos)自豪地說：'法蘭西人爲給與在他們必要的風貌威嚴于演員及悲劇起見，不單限于衣裳；我們希望演員以較之普通談話時更高更慢的調子說白才好。這雖然比較困難，但就比較威嚴了。動作必須與聲調相應，因非此不足以表現壯大與軒昂'。爲什麼演員必須表現'壯大'與'軒昂'呢？這就是因爲悲劇是宮廷貴族之子，其主要人物的帝王，英雄，官爵等，要使優伶們表現他們的聲色。劇作家要在其作品之中沒有與宮廷貴族威儀的配置，卽令有大的才能，也不能博觀客之鼓掌的罷。(註一七)

雕鑿易趨于一種拘泥呆板的儀式主義（Mannerism），儀式主義必使對象眞實愼重的完成忘掉。何僅乎此，對象選擇之範圍亦必然地不得不在貴族身分偏見影響之下狹隘了。身分對于禮儀之概念，切斷了藝術之翼。（註一八）

身分底禮儀成了批評藝術作品的規範。這就是古典悲劇沒落的原因。

不過十八世紀三十年代新的文學的種類（génre）——幾年間收非常鮮著之成功的'悲喜劇'，所謂Comedie larmoyante者出現，這人類意識與其經濟生活的關係，又如何來說明呢？在樸列汗諾夫以前已經有人相當地說過了，雖然沒有眞正的方法。譬如赫特涅（Herman Hettner）在其法國文學史中認悲喜劇爲法國中產階級（Bourgesois）成長的結果。然而他不知道法國資產階級與其他階級成長一樣，又是社會經濟發達的結果（按赫氏爲頑固的唯心論者）。布棱鐵爾（Brüntiere）在其法國演劇之諸時代（Les époques du théatre francais）中說這因果關係更爲明瞭：——

'從路易銀行虧空之時起——貴族因眼光短小，地盤日失，與一階級失去其信用之時所做的一樣，貴族急急于鞏固他們的位置。……然而他們日窮，布爾喬亞即第三閥則日富，而且日益提高其地位，意識自己之權利了。當時的不平等，使她（指布爾喬亞階級）空前未有地激昂了。橫征暴斂使她比以前更難忍耐了。如後來某詩人說的，在心中正義之熱望與憎惡同時並燃了。劇場所有的宣傳與教化之手段既得自由，資產階級還會有不利用它的事麼？她還會不嚴肅地接受不過是發洩貴族的市民及"Georges Dandin"之喜劇作者之憤慨的不平等而從悲劇的觀點

來賞識的麼？尤其是正得勝利的資產階級會與在舞台上不斷的帝王表演妥協，不爲定做自己肖相而利用自己的金錢麼'？

這樣看來，悲喜劇者，是十八世紀法國資產階級之肖像。這被稱爲 Bourgeois drama 是決非偶然的。布棱鐵爾所說的完全不錯，不過還嫌大概抽象一點，樸列汗諾夫更詳細地加以發揮。

布棱鐵爾說資產階級不能甘心于舞台上帝王無限的表演，由當時幾個悲喜劇作家心理可以充分證明。譬如天才波馬爾雪（Beaumarchais），這第三閥最偉大的思想家之一，辛辣而憤慨地嘲笑當時悲劇道：'……我報告你，今日戲劇便是表現不幸的中產階級！……可笑的市民與不幸的帝王——這就是盡量所演的東西'。(註一九)他不僅不願看中產階級的'不幸'，並且反抗自古代世界的英雄中選取'眞正'劇作的主人的習慣。他說，'在爲十八世紀王國平和百姓的我，雅典羅馬的事情是啥事體呀？我對于什麼裴洛奔尼索僭主之死，什麼阿佛利達靑年公主之犧牲有啥興味？這一切與我毫不相干，這一切毫無意義。'

從古代世界選擇主人公，本是新社會秩序與封建制度鬥爭的意識形態所反映的心醉于古代的許多表現之一。文藝復興之神往于古昔文明，大家都知道也傳到了路易十四時代。但是，在資產階級反抗精神浸透之初，即其心中'與正義熱望同樣地憎惡'發生之初——即資產階級羽毛開始豐滿，已有階級意識之時——對于古代英雄之心醉，已經不足以表現他們的感情，古代歷史已經不復是十分有刺激性的東西了。資產階級劇的主人公成了由當時資產階級思想家多少理想化了的當時'中產階級'。這特色的情況自然無害于'肖像'的。

更進，法國眞實'資產階級劇'之創造者，恐怕要數尼維爾 Nivelle de

la Chausse)。他的許多作品，都是對于貴族心理各方面的反抗，對于貴族偏見——或者可說是對于惡——的鬥爭。同時代的人們在這些作品之中最贊賞者是其中所含道德底說教。在這一方面，悲喜劇是忠實于自己之出身的。(註二〇)

這時候法國資產階級思想家在其作品中表示他們的'肖像'，並不是什麼大的獨創——不過是從英國傳來的。(註二一)我們已經知道，這種戲曲作品，支配十七世紀末期之英國舞台，其發生好像是對於反映當時貴族道德墮落的一種可怕的頹廢之反動。與貴族爭鬥的資產階級，希望喜劇要像'配做基督教徒'的人物，他們在其中宣傳自己的道德。十八世紀法國'新進'作家，從英國文學中廣汎地取一切與革命的法國資產階級狀態與感情適應的東西，依樣畫葫蘆，同樣表揚資產階級家庭的美德，以與貴族之靡亂墮落對照。

然而，這資產階級劇須臾卽逝，古典悲劇又復起了。這好像是不可解的事情的關鍵究竟在什麼地方呢？樸列汗諾夫說，'當時法國必須解決的社會矛盾，已非道德說教所能解決。問題不在貴族惡德之排斥，而是要根本消滅貴族的本身。這沒有激烈的鬥爭不可，是很明白的。而笛德羅(Diderot)家庭之父(Le pére de famille)，雖然極力頌揚資產階級的道德，然而不能做一個不懈無畏的戰士的標本，也是很明白的事。資產階級之文學底"肖像"，不鼓吹英雄主義。然而舊制度之反對者，感覺到英雄主義之必要，以及第三階市民美德有發展的必要了。然則在什麼地方求像這樣美德之典型呢？這卽在曾于此求文學趣味典型之處——卽古代世界也。於是，再表現對于古代英雄之心醉了。現在，雅典羅馬的故事，再在觀衆之中引起生氣溌溂的興味了'。

然而，現在'對于古代英雄的興味，是與從前的性質完全不同的'。不過這對于古代史事的興味，主要的是在政治方面而不是在心理方面的；景仰古代共和主義的英雄，無非是激勵他們奮鬥的勇氣，由暴露貴族階級之虛僞與罪惡，進而要打倒這虛僞罪惡賴以托生的地盤。當時人們所醉心者，不是 Augustus 的帝政時代，是 Plutarchos 之共和主義的英雄。這對于古代英雄的憧憬，再使對于古代生活的興味復蘇，古代之模倣流行；這在當時一切法國藝術，——尤其是繪畫上，留下深刻的痕迹(見下節)。在戲劇上，對于中產階級劇——其內容是資產階級家常便飯生活——的興味低減，而這事實也就延長古典悲劇的死期。

法國文學史家往往不解——何以大革命的先驅者及參加者在文學領域上做了保守主義者，而古典主義的支配在舊制度崩壞好久以後才沒落呢？但實際上當時新人物文學之保守主義，純是表面現象，悲劇在形式上雖沒有變化，但在內容意義上是根本變化了的。古代人物悲壯事蹟和雄壯典重的體裁的必需，新古典主義與舊古典主義取一致的形式了。例如一七六〇年索闌(B.J.Saurin)的悲劇斯巴達卡斯(Spartacus)，完全是在舊瓶中裝新的酒。主人公斯巴達卡斯充滿對于自由的熱愛，爲自己偉大懷抱，竟拒絕與自己所愛的少女結婚。他在這戲曲演說之中，從頭到尾詳述自由與人類愛不止。爲作這悲劇而拍掌者，決不是眞正保守黨。這裏在舊文學的革囊中，完全注入新的革命內容了。(按：斯巴達卡斯爲古代羅馬奴隸叛亂的首領，直到最近，德國李卜克內西與盧森堡女士所領導的共產黨還名爲'斯巴達卡斯團')(古典主義之爭鬥性質，在福祿特爾中看見那最明顯的表現。—秋)

笛德羅，這資產階級思想家的重鎭，主張舞台不在表現個人性格，

而要表現社會情况——尤其是時代之革命底社會努力；這要求，無非是當時法國中產階級革命努力之文學的反映。像索蘭和臨滅爾(A.M. iberre)(參看其悲劇"Guillaume Tell")的那種悲劇，就是實現笛德羅最革命的要求之一端。中產階級劇是由法國資產階級革命精神而生的，不過文學底'肖像'只足以傳原物一時的，過渡的狀態；原物既變了狀態，這種劇在表現革命努力上就沒有用處了。在古典悲劇之新變種之前，中產階級劇大作家波馬爾雪所標榜的'舞台上道德'(Moralité en action)就不得不顯得太灰色，太落後，太欠鮮明了。

古典悲劇的生長，一直到法國資產階級完全征服舊制度的擁護者，而對于古代英雄之景慕失其一切社會意義之時。於是，資產階級劇再復活，經過依新社會情勢之特徵爲準，而沒有什麽本質的性質的某種變化，再在法蘭西舞台上確立其位置了。就是否認浪漫主義戲曲與十八世紀資產階級劇之血緣者，也不得不承認小仲馬的戲曲作品是眞正十九世紀資產階級戲劇罷。(摘譯樸氏論文)

總括起來說，十八世紀法國戲劇變遷的經過是：笑劇——>古典悲劇——>悲喜劇——>古典悲劇。貴族專政于法蘭西之日，卽貴族產物的悲劇盛行于法蘭西舞台之時，于是由表現民衆不滿意于上層社會嬉笑怒駡的滑稽喜劇而變爲莊嚴的古典主義悲劇，取材于古代衰落世界的帝王卿相，以整嚴的三一律爲結構原則，而以表現貴族的堂皇修飾的技巧出之。資產階級勃興期，憤貴族之威權，舊文學觀念與舊劇場之技術與中產階級心理格不相入，於是在這由漸有階級自覺進而達到階級形成之時的資產階級，不甘帝王貴族佔據舞台，以舊世界的事件與自己無關，乃有表現他們自己'肖像'的悲喜劇，嬉笑怒駡，諷刺貴族社會，以貴族道

德之墮落與新興'中產者'的美德及家庭善風相對照。但是自此以後，到了資產階級的盛興期，他們知道當前問題不是消極地攻擊貴族的腐敗，而是非根本傾覆貴族社會不可了；因此，他們少不得勇敢的爭鬥。爲激勵敵愾同仇之心，必須要鼓吹堅忍勇敢奮鬥的戰士的模範；而這模範，決不在資產階級賢父良妻的新家庭中的，所以他們知道僅僅表揚自己的道德不濟事，時代的需要，不在一個gentleman，而是要壯烈的hero；於是不得不回到往古的時代，在歷史上找出英雄氣概與國民精神的模範；古典的悲劇又再興了。不過資產階級的古典悲劇是與貴族的完全不同的，一個是以古代人物對照自己的心理，一個則是賦死人以新的意義，藉古代的英雄鼓吹犧牲壯烈的英雄慷慨的國民革命的精神，對貴族社會作戰。（所似郭沫若先生的三個叛逆的女性與林語堂先生的子見南子決不是舊社會所喜歡的）由憤激的情緒與態度的表現，到堅決的革命行動的必要，資產階級戲劇又變爲古典悲劇了。然而，在資產階級完全戰勝貴族之日，堂堂共和的國民崇拜古代的人物，又不免妨礙新階級新社會的威信了，這是古典悲劇也不能久存于資產階級社會大原因。於是'資產階級戲劇經種種變更'再應時勢的要求，而完全登于資產階級之舞台了。於是浪漫主義的戲劇獨占法國舞台的時期來了。

所以，社會心理表現于一定時代之藝術作品及文學趣味之中，而在階級的社會，要不注意階級間的關係及鬥爭，則許多地方將成了不可解的謎，在觀念論的文學史家手中說些似而非的話罷了。

四　十八世紀法蘭西繪畫

我們再來看看十八世紀法國藝術界其他部門的繪畫罷。

這時期的繪畫的發達，在我們所知道的諸社會原因影響之下，是與在戲劇上我們所見的並行的。赫特涅爾已經說過笛德羅的悲喜劇不過是移于舞台的風俗畫。

路易十四時代，即闊迥制底王政達其頂點之時，法國繪畫與古典悲劇有非常多的共同點在：同樣是偉壯（le sublime）與尊嚴（le dignetė）支配着，同樣是在世界高貴者之間選其主人公。爲對于當時繪畫的藝術趣味之立法者的呂布蘭（Le-Brun）氏，實在說起來不過只知道唯一主人路易十四——不過他是穿着古代衣裳的路易十四罷了。他的名畫'亞歷山大之戰'（Batailles d'Alexandrs），作于那以雄偉的榮光罩着法蘭西王國的Flender戰爭之後，完全是獻于'太陽王'之頌讚的。當時在'偉大''光榮''勝利'氣象中的法蘭西，以國王的人格爲代表了。所以在亞力山大的風采之前，觀者即送頌讚于路易十四了。……(註二三)這畫與當時法國藝術界以非常的印象，加爾諾（E. Carno）感激地稱讚道："que tu brilles, Le-Brune d'une lumiére pure."（是以何等的清輝的光華，呂布蘭啊，你這樣的渾身璀燦！）

然而一切皆流，一切皆變。物極必反，法國王政在路易十四在世已經開始趨于衰頹了。所謂'朕即國家'的'太陽王'，雖然萬機獨斷，究竟還耽心到法蘭西的'偉大'。而專制主義無所不至的路易十五，則只知道自己的逸樂；圍繞他的貴族從僕，亦多不知其他。這是無饜的追求滿足的時代，荒淫逸樂的時代。不過即令貴族狎客的娛樂屢趨于汚穢，而當時社會趣味畢竟由使法國爲'時髦立法者'的，不可非議的纖麗與美的洗練而顯得卓絕一時。這纖麗洗鍊的趣味，表現于那時代美底觀念之中。'路易十五世代替路易十四世之時，藝術理想由壯美而移于優美。到處流行

着優美的洗鍊，與官能享樂的纖細'。（註二四）這藝術理想在布雪（Boucher）畫中實現得至矣盡矣。'官能的享樂，是布雪的理想，是他繪畫的靈魂。他耽于幻想，他所繪的Venus，是純粹肉感的Venus'。（註二五）這完全不錯，而這事實在當時已經爲人所充分了解了。一七四〇年他的朋友尼倫在其致朋柏朵爾夫人詩中稱讚這有名的畫家道：

Je ne recherche, paur tout dire,
Qu' élégance, graces, beauté,
Douceur, gentillesse et geité;
En un mot, ce qui respire
On badinage, on volupté,
Le tout saus trop de liberté,
Drapé du voile que désire
La scrupleuse h nuetete.

（大意）

總之，他所求者，是
雅麗，優美，美感
溫柔，嬌媚可憐而興致淋漓；
輕微的談笑，沉浸于
逸樂的精神之中：可以這一言而盡。
雖然，這幷非放縱，而是
徹頭徹尾爲誠實的外衣所包的
高尚的丰神品性。

這是布雪的輝煌的特徵，他的詩神也就是貫徹他的圖畫的纖麗的官能。樸列汗諾夫說，我們要對于路易十五的法蘭西與路易十四法蘭西有如何距離得一個概念，只要將法國 Louvre 中布雪和呂布蘭的繪畫加以比較，比幾卷抽象的歷史的議論還要明白得多了。布雪的作品受時代的歡迎得到與呂布蘭同樣的偉大成功。他的影響確乎是風靡一世的青年。不過布雪的支配與影響，不久就受到法國資產階級解放運動中先路底批評的非難了。

一七五三年格林姆 (Grimm) 在其文學通信 (Correspondance littéraire) 已經嚴格地批評他："Boucher n'est pas fort dans le masculin" (布雪在男性上並非了不起)。實際上，可以代表布雪'男性'繪畫者，要數他作的 'Jupiter'，這幅畫與時代之解放運動自然是毫無什麼關係。笛德羅，這資產階級革命思想指導者，于一七六五年更銳利地批評他道：'他趣味，色彩，構圖，性格，想像，描寫之變換，一步步地踏着道德底頹廢之迹'。他以為布雪算不得一個藝術家，'詩人使他做了一個宮廷畫家!' 這熱心的百科全書家對于布雪所作的無數的Jupiter 羣中，連一個能任實際生活——'例如，研究學科，讀書寫字或梳麻'——的小孩子都沒有，不免有點意外之感似的，燃着素朴的憤怒的心情。他對于布雪所畫的feminin (女性) 自然也不高興。'他一時愛畫女子。這些女子是什麼東西呢？就是黃昏之美的代表者'。這黃昏之美代表者 (賣笑婦)，雖然風流，但這只有貴族及受貴族趣味感染的第三階才覺得好看，第三階的思想家豈僅不高興而已哉，還要蹙額哩。

笛德羅——以及當時有思想的資產階級——所稱讚的畫家是格萊

斯(J. B. Greuze)。'我以爲諸君的畫家是格萊斯。他才注意到了使藝術道德化'。格萊斯從頭到尾是道德的畫家。如果雪褒,波馬爾雪,瑞丹等人的資產階級劇是宣傳了'道德于舞台上'(des moralités en action)那麼,格萊斯的繪畫可說是鼓吹了'道德于畫布上'(moralités sur la toile)了。然而笛德羅家庭之父充其量不過是宣揚可敬的家庭美德,在墮落了的淫亂貴族之前作'人格化的斥責',沒有在斥責之上更進一步;這是沒有什麼直接政治意義的。同樣,格萊斯亦止于斥責而已,也還不是一個革命家。他不是想消滅舊制度,不過努力想基于道德精神,加以匡正補救。他以爲法國教士是宗教與善良道德之維持者,法國的神父們是一切市民精神之父。

然而,階級鬥爭日漸鮮明,革命的反抗精神也浸透于法國藝術家之間了。五十年代羅馬的法國 Academy 拒絕受洗的學生,被受除名處分。同院學生建築家姆頓(Muton)亦以同樣罪名被除名,雕刻家摩諾(K. Mono)亦因此被逐。但巴黎輿論則同情于那控告羅馬學院校長的姆頓,判裁所遂認該校長處置失當,判處其罰金二〇・〇〇〇Livre給于姆頓了。社會雰圍氣日高,革命氣息促進第三團,於是對于風俗畫的心醉——對于這以油繪具描寫的'悲喜劇'的心醉遂冷却下來了。當時進步思想者的這個轉變,馬上使他們美底要求變化——恰如文學概念發生變化一樣——剛才還起一般熱愛的格萊斯風俗畫(註二六),爲達維及其一派的革命繪畫奪其光彩了。

達維後來做了國民會議議員之時,他在議會中演說道:'各種藝術僅以博取金錢,供少數逸樂之徒的所好而作,而"guild"(達維如此稱法國學院)將天才的人們,大凡抱着道德與哲學的純粹思想來到這裏的一

切的人們，逼得無路可走了'。據他的意見，藝術非供獻于國民及共和主義不可。然而達維同時是古典主義最大的擁護者，他的藝術生活，使垂亡的古典主義復活，延長幾十年的支配。這最足以表示十八世紀末法國古典主義之'保守''反動'，僅僅是形式方面，其內容全然充滿最革命的精神了的。

在這意義上，達維最特徵而最優秀的繪畫是他的'布魯托斯'(Brutus)。官吏將參與王政復辟陰謀而受刑的他的兒子的屍骸運來，他的妻女哭泣，然而布魯托斯嚴肅地毅然的說，共和國之福利就是實際最高原理。布魯托斯也是'家庭之父'哩！不過他是共和主義家庭之父，他的美德是革命家之政治美德。這實足以表示資產階級的法蘭西比笛德羅因格萊斯圖畫之道德性而稱讚他的時代前進多麼遠了。(註二七)這幅畫展覽于一七八九年——即大革命風暴開始之年，博得最高的成功。他將當時法國社會生活最深最本質的要求，打入法國國民的意識了。雪諾在論法國繪畫的書中說：'達維恰恰是反映那藉稱讚他的畫而稱讚自己畫像的國民之感情。他描寫共和主義典型的英雄。熱愛他的繪畫的共和國，鞏固了自己對于這些英雄的熱愛態度。與起于當時道德及社會組織之中的變革相似的藝術上之變革，即由此而生'。

我們如果以為達維在藝術所作的變革，僅在題材之選擇，那就大錯特錯了——果然如此，就說不上變革了。逼近前來的革命強有力的氣息，根本變更了藝術家對于自己工作的態度。對于舊派畫家的拘守繩墨及細密(例如Carl Van Loo之繪)，新傾向畫家用其粗暴的單純。就是這些畫家的缺點，也是可以由支配他們的感情容易說明的；例如，人們常非難達維的畫中人物好像雕像，這非難，並非無根據的。不過達維求

典型于古代，古代最優越的藝術，在新時代看來，是其雕刻。不特此也，人人還責備達維想像的貧弱。這也是不錯的——達維自己也承認自己理性成分多的。不過我們要知道，理性是當時解放運動一切代表者最主要的特徵。不，不僅當時，理性是在正經過轉換期的文明社會，舊社會制度趨于崩潰，而新社會勢力之代表者以其爲批評對象時，與爲其發達之廣大根據，而廣汎地發達的；理性者，新社會與舊制度鬥爭所生的果實和武器，是新社會發達的地盤。蘇格拉底時代的希臘人，十八世紀的雅各賓黨人，都是富于理智——這並不見得是哈孟雷特才獨占的。（註二八）

我們既知道達維派發生的社會原因，亦不難說明其沒落，這和在文學上所看見的一樣。革命以後，完全達到了自己目的法國資產階級，不復再心醉于古代共和主義的英雄；與由新社會所產生的新勢力新趣味不相適應的古典主義的達維派繪畫，已經成了陳舊，誰也不要的東西，只剩下一個形骸而已；足以鼓動魅惑新興時代的藝術家及新社會的人們的東西，實在是看不出來，所以卽在達維直系弟子之間——例如gros，已經不滿于古典主義，想另闢新徑了（這在達維其有鳥盡弓藏之慨歟?）。于是浪漫主義就來敲門了。

所以，思想的進行是不可避免地依物質進行而變化的。我們現在可以將十八世紀法國社會進展過程，與美術文學進展過程相關的對照，表示如左：

路易十四時代 帝政興盛期	→	路易十五時代 貴族頹廢期	→	資產階級自覺 時代	→	資產階級大革命 之前夜
古典悲劇	→		→	悲喜劇	→	新古典悲劇

壯美繪畫 →優美繪畫 →道德繪畫 →革命繪畫

五 法蘭西革命時代風俗與藝術

現在將樸列汗諾夫所分析的法國革命如何反映于當時美學概念，譯述于下罷。

當時與貴族之鬥爭達于最高度的緊張，喚起對于貴族一切趣味及傳統的憎惡。一七九〇年雜誌巴黎時報 (Les Chronique de Paris)上說：'我們的一切禮儀，禮讓，我們一切高尚，尊敬，忠實，服從上的一切相互表示，必須從我們言語文字中趕出去。這一切太使我們想起舊制度來'。兩年後愛國年誌 (Les Annales Patriotiques) 上說：'禮儀之方法習慣，是奴隸制度時代想出來的。這是必須以自由平等之風掃盪乾淨的迷信'。這雜誌又主張——我們要脫帽子，只有在太熱或全體集會應酬之時；我們互相告辭的習慣非改掉不可。因爲這習慣也是奴隸時代留下來的東西。此外，所謂什麽'有名譽''請您賜我榮譽'等等的話，也是要忘掉，從辭書上勾消的。信札後面什麽'您忠實的僕人''您最卑賤的僕人' (Votre tres humhle serviteur) 云云的字樣，也沒有寫的必要。只要寫'與你同樣的公民'或'你的兄弟'或'你的同志'或者最後'與你同等的人' (Votre égal) 就可以了。

市民夏利葉提出關于禮節的大論說于國民議會，在其中他嚴格批評舊貴族底禮節，甚至于斷言道——關于衣服清潔必要以上的費心眞是可笑。因爲只有貴族才打算那些事。而且美衣華服眞是罪惡，這是掠奪國家 (Un vol fait à l'état)。夏利葉更主張一切的人家都應該互相稱'你'——'藉互相稱你，我們可以掃除傲慢與壓制的舊制'。他的議論似

與當時以大的影響，一七九三年十一月八日國民議會命令一切官吏互相交際之時用'你'的代名詞。呂朋(Le-Bon)這有思想的民主主義者，熱心革命家的人，因母親贈以昂貴衣服，因不忍却老母之賜受之，但同時不堪良心之惱責。寫信給他的兄弟道：

'因這不幸衣服之賜，我已十日未成眠矣。我是哲學家，是人類之友，然而這個我卻在幾千親愛人類啼飢號寒之日，衣此奢華之服！衣自己華美之服我何以入貧民之室？我何以擁護貧民反對富人之榨取？若我自己亦做效富人之奢移華麗，我何可反抗他們？這種思斷不斷逼我使我心不得安寧。'

這決不是稀罕的現象。衣服問題已成當時良心問題了——恰恰和我國(樸列汗諾夫自稱)虛無主義時代一樣，而且和這是出于同一動機。一七九三年雜誌列加利特通信(Le courrier de l'egulité)上說：'在國中正在擁護共和主義的法蘭西的士兵被困之時，有兩套衣服是可恥的事'。同樣有名的雜誌萬民之父(Pére Duchêne)主張——變時行品店爲工場，馬車廠僅做馬夫的貨車，使銀樓變爲鎖舖，闊人聚集的加非店做勞動者集會的地方'。

在如此的道德狀態上，藝術在對于貴族時代一切舊的美底傳統的否定上，達到那最後的階段，完全是當然的。

劇場——如我們所見的，已經在革命前期爲第三階與舊制度鬥爭用爲精神底武器的劇場，現在毫不客氣地嘲笑僧侶和貴族了。一七九〇年戲本勝利的自由·或打倒了的專制主義(La Liberté conquise ou le despotime revensé) 博得一時的歡迎。去看表演的群眾齊聲高唱道——'貴族們啊，先生們打輸了哩！'於是，打敗了的貴族，就跑去看使

他們回憶當年良好時代的悲劇——例如"Cinna""Athalie"的表演。(註二九)一七九三年舞台上跳Calmaniola舞,嘲笑王與亡命者。龔庫爾(Goncourt)說這時候劇場情形道——劇場'短褲黨化'了(S'est sans culottise)。優伶嘲笑舊日優伶飽滿的樣子,取極端自由的態度,鑽窗子以代進出等等。某次假學者(Le fauxsavant)開演之時,'一個演員從溫室的煙突跳到舞台上面代替從入口進來'。劇場因革命而'短褲黨化'也是不足怪的,因為革命造成'短褲黨'一時的支配。在革命期及革命前期,劇場忠實地作了含有這矛盾及這矛盾而生的階級鬥爭的社會生活之反映。如果在禮儀成為社會法則的舊時代盛日,劇場表現了貴族對于人間關係的見解,則在'短褲黨'支配之時,劇場就是鼓吹對于迷信的嫌惡,對于壓迫者的憎惡,對于自由的熱愛。

這時代市民的理想,是為公共利益的犧牲,所以元來美底要求,在精神必要的全體中不能占什麼位置。這偉大時代的市民第一是熱心于行動之詩,市民偉業之美。這事實,馬上給與特殊性于法國'愛國者'(Patriot)們的美底斷判。據龔庫爾說,選來批評一七九三年Salone藝術作品的審查員之一的佛洛略,以為懸賞而展覽的浮彫,沒有十分表現革命偉大原理覺得非常遺憾。佛洛略說,'他們的同胞為祖國流血之時,從事于彫刻者究竟是什麼一種人?我的意思,懸賞不必要'。另一審查員亞森佛蘭道:'我明白地說,我以為藝術家的才能在心而不在手。以手所得的是比較不重要的'。對于名為涅維者謂究竟注意手法技巧也是必要(這是談雕刻,我們不要忘記)的反駁,亞森佛蘭熱烈地答道:'涅維君,手腕技巧是算不得什麼的,以手法技巧為判斷根據是不行的'。於是,雕刻部的賞金終于什麼人也沒有得到了。審查圖畫之時,亞森佛蘭熱心地

想證明——最好的畫家,就是在國中爲自由而戰的市民。他于熱心之餘甚至于說畫家只須用兩脚規和規尺就夠了。建築部會議中,名爲杜弗爾尼者,確言一切建築必須像市民美德似的單純,無須過分的裝飾,應以幾何學代替藝術。

樸列汗諾夫說,'這裏太過甚其詞,在極端的結論的時代理性達到了不能超越的境界,是不言而喻的;而如魯庫爾對于這些判斷一笑付之,自然也不難;不過根據這斷言革命期全不適于藝術之發達,也非常不對罷。'遍地的激烈鬥爭,使市民毫無餘暇靜靜地從事藝術。但是,這絕對沒有殺却民衆美之要求。不,完全相反,與其價値之鮮明意識于民衆的這偉大社會運動,對于這種美底要求之發達,給以空前的刺激。爲證明這事實,只要一訪巴黎的"謝肉節的繆綵"(Mussé Carnavalet)就夠,獻于革命的這有興味的博物館之Collection,藝術決沒有因"短褲黨化"而死滅或停頓,不過完全以一種新的精神浸透而已。恰如當時法國愛國者的美德(Vertu)是政治底美德一樣,當時藝術亦以政治底藝術爲主。讀者不要吃驚。這時代的市民——不待言,名副其實的市民——對于沒有何等在他們以爲高尙的政治思想(註三〇)橫其根底的藝術作品,實是是完全冷淡或差不多是冷淡的。莫說那樣的藝術不得不是算不得什麽的東西。不可企及的獨創的古希臘藝術,在極高程度上,是這種的政治藝術。豈僅如此?路易十四時代法蘭西藝術,也是奉仕于一定政治思想的,而這,決無礙其燦爛的豪華。說起革命期法國藝術來,是"Sans-culottise"們將藝術導于上層階級藝術所不能去的路——這就成了全民衆的藝術了。這時代許多的市民紀念日,遊行,慶祝節,足以爲"短褲黨"的美學最好最充分的證明。……(註三一)不過因歷史之情勢,全

民衆藝術，尙沒有堅固的社會基礎。狂暴到極點的熱月（Thermidor即第一次法蘭西共和國歷之第十一月，又稱"the hot month"包括自七月十九日至八月十八日。熱月九日即法國雅各賓黨領袖 Robespierre 被殺，恐怖時代告終，新反動開始之日——編譯者）之反動，即刻使"Sans-culottisé"之支配告終，在政治上開一新時代，在藝術上自亦開一新時期，開一表現獲得政權的新上層階級的"布爾喬亞階級"之意志趣味的時期……'。

樸列汗諾夫的分析即止于此。在世界幾千年的文學史上他雖然只取了十八世紀的法蘭西爲例，(註三二)然我們已可看見如何社會生活決定社會意識，如何藝術反映生活，如何實有與思惟之間——即一方面社會之技術與經濟，他方面藝術之間，即發生于'勞動'之上的社會關係與藝術之間——有因果關係，如何要注意'勞動'與藝術之間的媒介階段，如何美的觀念及趣味隨着社會變動而變遷，如何內容與形式有那種有機的聯繫，如何在這一切流變矛盾之中而生發展：這一切生動的圖畫。總之，（辯證法）歷史之唯物論的解釋在階級社會的藝術也完全可以適用，是不待再說了罷。而且，也只有史底唯物論才可以探索文藝變遷的根本原因，才可以解釋文藝歷史現象之基本動力，才可以更鮮明地瞭然于文藝流變的實質及其與社會生活之密切關係。總之，馬克斯主義對于科學底文學史之樹立，(註三三)是可能而且必要的武器啊！（註三二・三三附加的兩個長註，請讀者諸君加以注意）

（註一）馬克斯主義之根本問題

（註二）由社會學上所見的十八世紀法國劇文學及繪畫

（註三）馬克斯主義之根本問題

（註四）十八世紀法國戲劇及繪畫

（註五）俄國批評界之命運

（註六）與人論藝術書

（註七）塔爾德(1843—1904)法國著名社會學者；犯罪學者；在社會學上以模倣說著稱。

（註八）與人論藝術書

（註九）以上均見前文。

即在文化之最低階段，對立原理之心理作用，因男女間的分業而喚起。V.E.約赫利孫說，'在猶加吉爾人之原始組織上，標準的東西，是爲兩個個別的集團之男女間的對立。這事實，對於女子，無論在男女分爲敵人自家的遊戲中，或在女子以某種聲音作與男子不同的發音的言語中，以爲母系比較重要：對於男子，則在……兩性間職務之分工上，看出父系比較重要'……。這對立，反映于兩性粧飾之上……。例如，'在這裏，與在各處如此一樣，强的一性細心地努力區別自己與人不同，因而男性之化粧亦與女性大異。又(尼亞姆族之)男性，勞費許多心力於自己頭髮之粧飾，反之，女人的梳頭，完全是簡單而樸素'。斯坦獰說巴西蠻族男子在使自己與下等動物對立以前，已有使自己與女子對立的衝動。此際人類心理本性之基本特質，豈不是接受很paradoxical 的表現麼?——樸氏在論藝術中之附註。

我們知道人類容貌以髣髴下等動物而視爲可恥(雖然有少數例外，如所謂虎額，狼臂，豹子頭，鳳眼蠶眉，以及現在日本的'Lion 首相'之類，但猪頭鳥喙鷹鼻子猴眼睛……總是要不得的)，人類因爲自覺自己是比在動物世界的自己一切同族無限高尙的存在，怕像它們而努力和他們不像，而也使其出衆，誇張，是確實的。但這只是文明社會才如此的。在原始民族則完全不同。我們在前章中已經知道原始民族應麼模倣動物了……傳教師Heckewelder 嘗訪他的一個印度朋友，適逢他在準備在原始民族間最有重要社會意義的舞

蹈。印度人以如下之意畫自己的臉：'我從一面看他的側面時，他的鼻子表示模倣得極好的鷲嘴，從另一面看時，這個鼻子又像豬鼻。……印度人得意萬分似的看自己的手筆，以一種滿足和驕矜，標自己的臉'。(Historie, moeus et Coutumes des nations Indiennes, qui habitaient autrefois la Peusyluanil et les états Voisins, par le révérend Jean Heokewelder missionaire morave, trad de l'anglais par le Chevalier Du Ponceau.)這不同是由何而來呢?這是因爲立於不同的文化階段之故。若是一部分人類努力模倣下等動物，其他一部分則使自己和它們對立，那麼，這是係乎文化狀態——換言之，社會底條件之如何的；更精確些說，即是與生產力之發展階段，生產方法關連的。斯坦寧已經很知地指出巴西紅種人的一切思想感情觀念都是與動世界相關連的了。——論藝術

(註十)論藝術并參看梁納皮列尼山旅行記

近代的大大主義，新原始主義，以及Modernism 之野蠻性，無疑是對於'文明'的一種反動。漢魏五言詩是對當時堆砌辭賦之反動，竹林放蕩是對當時禮教的反動，韓愈的古文運動也是對當時駢麗文章之反動；明代公安派也是對當時古文傳統的反動，新文學運動也是對桐城選學的反動，近年的普羅文學也一部分是對於身邊雜事心境小說的一種反動。

(註十一)在中國繪畫之中，山水畫的地位最高，比起翎毛花卉人物來，幾乎可說是唐代以後文人畫的正統。這原因，一方面固然因爲中國這大陸的地理環境，有那些峻山峻嶺，清山秀水的天然模特兒，而最大的原因，還是因爲中國與社會不調的智識者隱逸之風與佛教輸入後逃禪精神之徧布於士大夫間。這種山水畫，也隱約是對於現實的厭暴逃避或官僚紳商之對于樓台膏粱生活之厭倦。試將宋代畫院作品與唐代南宗作品一比，我們可以看出是如何的絕殊了。在 裏，也有對律作用的存在。

(註十二)論藝術

(註十三)前書。

(註十四)前書。

(註十五)十八世紀法國戲劇與繪畫

(註十六)前文所引Lanson, Histoire de la litterature française

(註十七)這事實，在法國以及法國影響下的英國對於莎士比亞的批評盡足以表現了。在前節中我們已看見英國當時人士的論調，福祿特爾說莎氏的天才只係粗鄙的野蠻，他批評哈孟雷特道：“這戲曲，充滿時代錯誤與愚昧。在舞台之上阿菲利亞舉行葬式。這場面之出奇到了有名的哈爾理克不得不將這墓場的一幕刪去。…… 這戲曲，到底是粗鄙。例如，第一幕衛兵這樣說—— ‘我甚至於沒有聽見老鼠打架的聲音’。這樣的說話也可以行得的麼? 無疑地，兵士在自己兵營中可以這樣說，但在舞台之上，國民之第者們——那些人們以高尚的言語說話，是不能說這種樣子的話的。諸君，試想像圍繞於深邃的宮殿之水晶宮中的路易十四罷，而想想要是衣服襤褸的丑腳，推開貴族宮殿的英雄偉人和善人，雖然才能輝閃但為作毀瀆的傀儡戲說主張棄卻 Corneille Racine 和 Molière，將成何事體。諸君意下如何?覺得這丑腳怎麼辦?”福祿特爾的這些話中，不僅含着對於法國悲劇之貴族底生長之指示，並且也暗示其沒落的原因。(十八世紀法國戲劇及繪畫)順便說一句，福祿特爾的見解恰恰是這一方面，使徹頭徹尾是德國市產階級思想家的萊辛(Lessing)和他遠隔的。這事實，F. Mehring 在其所說萊辛傳記(Lessingslegend)中正確地指出來了。——僕註。

(註十八)在這點上，Marmontel 對於悲劇所說的要求，極有興味而富於暗示：‘各人以使其思想感情適應社會道德與習慣為義務的和平而教養高尚的國民，其中以禮儀為行為規範的國民，僅可容許像因對於周圍人們的尊敬而陶冶出來的性格與禮節陶冶出來的行為’。——見樸氏十八世紀法國戲劇及繪畫所引。

(註十九)樸列汗諾夫引自“Letter sur la Critique du Barbier de seville”.

(註二〇)D'Ambert論蕭塞說，‘無論在其文學活動上以及在私人生活上，他是依據

希望與努力的方法;遵守智慮之法則的'。這是中庸,折衷,與謹嚴之擁護。

(註二一)卡華爾頓在其文學之社會學底批評中論悲劇觀念之變遷頗詳,茲摘要於下:自亞理士多德以來,悲劇幾被認爲文學底藝術之最高形式,對於其創作,獻以人類最高的藝術精力。如果我們暫且將悲劇與人類心理學原因動機之關係問題拋開,則可看出社會物質環境與文學關係之複雜聯繫。在十八世紀以前,即資產階級還沒有獲得充分勢力,給與永續的影響於社會觀念之上時,對於悲劇的態度,都是封建的,貴族的。高級戲曲與下等戲曲之區別,悲劇與喜劇之區別,經過中世紀到封建主義衰亡與沒落之期間,根本被批評家認爲是作社會地位之區別的。悲劇只是與高貴人物——有身分聲望的人物——有關才行。而以爲悲劇可爲Bourgeoisie之主人公而作者,未免是文學神聖之褻瀆。法國的古典主義者D'aubignac, Pellitier Ronsard, de Loudun, Fresnay等等,以及福祿特爾甚至於百科全書派的 Joubert 都以爲悲劇必須是高貴人物,英雄生活言論之記載與模倣;德國的擬古主義者 Opitz, Gottsched等亦堅持悲劇主人公須爲帝王,英雄,大政治家,而喜劇則却要平凡的市民來點綴。在英國,碩學 Ben Johnsons,批評家 Stubbes Putten ham,Cougreve, Dryden以至窮苦憔悴苦鬥的天才 Goldsmith,都以爲悲劇要素即在人物之偉大莊嚴。莎士比亞的戲曲實在可爲適應封建觀念之絕好例證。對於莎士比亞,非難其眼光狹隘,對於貴族之癡迷尊敬,對於民衆之劇烈侮蔑者,並不僅托爾斯泰和蕭以及以後的社會主義者了。他的作品最確當地表現封建時代審美及道德觀念表現於文學之中,而對於後來的觀念之推移,作一個銳利而鮮明的對照。

對於悲劇的貴族觀念,是存續於封建主義存續的期間,而封建制度已失其作用不得不讓位於其他更適合而有充分廣大基礎之制度時,這種觀念遂消滅於無形了。貴族觀念之沒落與消滅之過程,完全是社會環境變化的問題,由隨着資產階級之勃興,資產階級悲劇亦隨之發生的事實,無疑義地證明了。在英國,封建主義比其他歐洲任何國家都衰落得快。因爲是一個島國,商人階級之存在,早就是歷史的必然。加之隨着都市與商業之發

達，這一階級越發增加。其結果，我們在英國很早就看出資產階級觀念——政治底及美學底——之發達。故如福祿特爾的書札，在英國很早就不是稀奇的東西。在歷史各時代，爲英國顯著特色的政治法律之自由，結局是地理的原因。

如是，在英國就最初看見對於貴族藝術觀之違反了。一般認爲爲英國有產階級悲劇之第一個代表者，是 Lillo之倫敦的商人 (The London Merchant)；這是一七三一年爲Ciber 排演的。這劇係取材於商人學徒喬治班衛之墮落與處刑。不能過正直誠實的班衛之最後，非常悲慘。簡單說來，這劇是着重不斷的道德教訓與對於一切自利的反抗之非難，一言以蔽之，不外是資產階級道德之讚美。這戲曲博得空前的賞讚，盧梭，Marmonte 萊辛，歌德，釋勒，笛德羅，都稱頌不置。實在說來，在現在第過是第五流，滑稽，誇張，不自然，內容稀薄的東西。但在歷史上來看，則實是重要的作品了。自然，倫敦的商人並不是取材英國資產階級人物最初的悲劇，如在Heywood 之A Woman Killed With Kindness 中，已可看出這傾向的萌芽。Otway之 Orphan, Suthern之Fatal Marriage，Rowe之 The fair Penitent中，也可以看出'家庭悲劇'(Domestic Tragedy)之更顯著之迹。不過這些作品沒有倫敦之商人以及接着出現的兩個有名的戲曲—— "The gamester" and "The Mysterious Husband"中之徹頭徹尾的資產階級性而已。

同樣在德國，萊辛的戲曲Miss Sara Sampson是德國描寫資產階級最初悲劇，在文學上盡了最大的革命家的任務。法國的蕭塞和笛德羅是tragedia bourgeoise的創始者。

在近代，可稱爲無產階級悲劇的作品也漸漸出現了。惠德曼就是這傾向最初的光輝產物。(請看其無名的賣笑婦)即在自然主義小說之中，如龔庫爾兄弟取材於下婢的悲劇生涯，莫泊桑作品之大部分雖是關於資產階級的，但一條線之中，悲劇地描寫霍雪孔之命運，左拉的許多小說，自然也是不可忘的。到了近代，描寫無產階級苦難的織工，爭鬥(Striff)，地平線之彼方(Beyond the Horizon)等戲曲，可說是藝術界的傑作。又 "Tess of the d'urbervilles" "Frau Sorge" "Sons and Lovers"等描寫被剝奪階級悲慘之爽

苦惱的故事，可以認爲是眞實而强有力的生動悲劇。最近二十年間美國出現最重要小說之中，謂 E. Wharton Ethan Frome，S. Anderson之 Winesburg Ohio與T. Dreiser之 Sister Carrie三大著作特呈光采，不是輕率的斷定罷……—— "Newer Spirit."

(註二二)本章三節至五節，除各節後面係我所作之總結外，主要地是樸列汗諾夫由社會學上所見的十八世紀法國戲曲及繪畫之拔萃：合起來差不多是此文之全譯，不過略有刪減而已。爲便於明瞭起見，分爲三段，則這分亦係根據塞孟科夫斯基 (S. Semkovsky) 之分法，并非杜撰及獨創也。

(註二三)A. Gevereay, Charles Le-Brun.

(註二四、二五)Gonourt, L'Art an dixhuiteme Siecle.

(註二六)一七三五年'沙龍'(定期展覽會)出品的格萊斯之畫Le pere de famille(家庭之父)及一七六一年所作的 L'accord'ee du Village，卽喚起非常的讚賞。

(註二七)樸氏在此處註道："'布魯托斯'現在懸於 Louvre 美術館中。行將會到巴黎的俄國人，務必須在這畫之前拜見一下'。布魯托斯係羅馬共和主義英雄，因其子有參與復辟的嫌疑，殺之。這大義滅親大公無私的精神，有新的悲劇。這名畫，不獨我沒有目覩，并且連照片都找不着，未能以供讀者之一閱，實在非常遺憾。和這畫同性質者，還有樸列汗諾夫在無產者運動與有產者藝術中也指出的'賀拉西'("Horatius")。這畫，作者手頭尙有，但以其似還不如這幅'薩巴奴的女子們'之足以令我們窺見達維的作風之一斑，只暫時將這一幅採在這裏。達維曾學于布雪，因爲兩次得不到羅馬獎，曾想自殺。後來入雅可賓黨，和羅伯斯比爾一致，作革命畫家；揮其雄腕于當時。一七九三年提議封閉美術學院，以洩當年之忿，也可說與送路易十四于斷頭台有同一意義。革命時代的名作有'布魯托斯''賀拉西'，'馬拉之死'等，俱受到當時一般熱烈的歡迎。隨着羅伯斯比爾的塌台，幾乎送掉了性命，在靜隱中作了古風的'薩巴奴的女子們'。隨着拿破崙得意，由革命畫家一變而爲宮廷畫家了，作'聖麥納德島上的拿破崙'和'拿破崙加冕式'，以雄柔的筆

法，巨大的構圖，滿足這英雄的豪興，倍受拿氏的厚遇而成爲莫逆交。布爾朋王朝復辟，我們的藝術家遂在外國度其流放蕭條的餘生。他的其他'戴冠式''萊卡米耶夫人''軍旗授與式'等作，俱以嚴整，獨創力與情熱稱。板垣鷹穗近代美術史潮中收集了他的救幅畫，讀者可以參看。

(註二八)樸氏在此註道：'因此。對于屠格湼夫在有名論文"Hamlet and Don Quixotte"所述的見解，能作許多的反駁'。按屠氏此文已有郁達夫先生的翻譯，毋庸多說了。

(註二九)Cinna係科里尼有名的悲劇，Athalie係拉辛最有名的悲劇。皆取材于古代貴人之不幸者。

(註三〇)樸氏原著：我們所謂'政治底'者，是用在所謂一切階級鬥爭是政治鬥爭這廣義上的。

(註三一)關于這時代的民衆藝術，近代羅曼羅蘭在其民衆戲劇論(Le Theâtre de Peuple)論之頗詳，讀者可參看。

(註三二)關于文學進化之唯物史觀解釋問題，樸氏雖僅給了我們這唯一的論文，然而可說已給了我們一個由文藝起源問題之靜的社會學解釋到文藝發達問題之動的社會學解釋的一個最好的 Specimen 了。恐怕讀者諸君猶嫌未能滿足，茲參考近代這方面諸權威的研究，略作補充，稍資參考。自然文藝進化之社會學底解釋，較之文藝起源問題困難而複雜得多，在這一方面的系統的研究，猶待于將來，茲所述者，亦不過是一點九牛一毛的暗示。然而這個問題詳細研究起來是數十萬言都不能盡的，在這個附註裏，不過略爲供讀者諸君一點參考而已。而因係註釋性質，故亦無何等之統系。不過下述諸人的態度方法，我認爲是很謹嚴穩重而深入的。美爾丹女士的造型藝術之本質與變化，辛克萊的拜金藝術未始不是巨大的研究，但就未敢多加採取了。

卡爾華頓說，'倘若以深刻注意仔細地研究某一民族或某一時代之文學，則我們將可

發見如下的事實——即一切理論與觀念，創作及批評著作上之一切口號，不過是其所存在于其中的社會組織之產物；而這社會組織又是當時物質條件的產物'。'思想及科學上之變化與發展，無非是現在及過去世紀不斷變化着的物質條件之必然反映。創作與批評（如暫時我們還須加區別的話），都隨着社會進化之推移，在體裁與內容上發生變化'。譬如'宮廷與騎士之繪影繪聲，宮殿與戰場閃爍地裝飾起來的戲劇，騎士與貴婦人之豔麗的浪漫斯——這一切，是捉住舊日藝術家與批評家之靈魂的，然而對于現在的我們，已毫無何等之魅力了。……藝術，宗教及科學之傾向，不過是社會組織所交織的經紋'（"The Newer Spirt"文學之社會學底批評）。試比較詳細地加以說明罷。

第一，是藝術之內容與形式是隨着社會組織之變化而變化（而形式又是依屬于內容的）。

如霍善斯坦所正確指出的，在封建時代，封建關係在生產與政治上造成大的距離——即專制君主與奴隸之距離，一切封建時代之特殊體裁皆生于此。上帝似的專治君主，强大的封建諸侯：天子之權力與支配，他們之不可及的異乎常人的崇高，剛勇，豪毅等——這是埃及，亞西里亞·巴比倫人，古希臘人，中國人，日本人，祕魯，墨西哥人，及印度人之封建樣式中，以及歐洲諸國之羅馬式及初期戈諦克式藝術中所表現的本質的東西。（關于造形藝術的社會學之試論"Versuch einer Soziologie der Lildenden Kunst"）。不錯，這時代的文學作品大足證明這事實罷。列如巴比侖王 Hammurzabi之法典中曰：'朕——Hammuzabi 無上之王也。以Zamama Innanna 與朕之有力武器，以Ra 賜朕之知慧，以Marduk 授朕之理性，朕南征北勦，平定叛亂，布安寧于天下……上天諸帝招朕……朕愛民如子……朕乃Shamash 正義所授之眞理之王也。朕一言爲天下則，朕之行事，德功邁萬古。……朕之言動，爲欲博名譽之賢者之師表焉'。（布哈林史底唯物論據Turajew 之引用）在中國的書經以及後來告令，漢代的辭賦都是這一流擺臭架子，鋪張揚厲的東西。反之，賤民黎元，黔首，百姓就不值錢了。Fritz Burger 論古代埃及之封建藝術之特徵道：

'埃及之藝術，是不死(長壽)的思想之具體化，這不死思想，不單是象徵，而且是作為現實的東西。(如可驚的耐久的金字塔和立像)(按：南京明陵的翁仲石馬石象亦其流亞)……一種暗示的權力主張，發生于這些藝術；這些東西使觀者凜然拜倒，對于其中具體化的較崇高的存在生畏敬之心，這些東西表現在可怕的緊張之上的生命的威嚴之力；表現超人間的，永久之力的偉大，表現一切日常瑣事中不關心的事物之無情的嚴肅，反映如隔霄漢的他們之主的光輝'。(布氏之引用)霍善斯坦在藝術與社會中說，'一切封建文化，是力之崇拜'。埃及與巴比倫王之金字塔與雄大立像，是權力與偉大的化身。今日資產階級的'室內藝術'，是不能使封建階級滿足的罷。然而奴隸與平民，其姿勢則古希臘人已說過祗是"Pro knesis"(狗之匍匐)。中國的'民'字，篆書原是象下跪之形。古代各國之封建藝術，亦皆趨于'壯大與軒昂'。埃及研究家Ehrmann 謂埃及之圖畫皆以寬闊的胸表示男性之力(藝術與社會)。在文學上，除碑銘上的頌詩以外，英雄底敍事詩與英雄底武士戲曲盛行。希臘荷馬的兩大史詩Ilias 與 Odysseia，日本歌詠'武士('侍'，"Samurai")忠義'封建諸侯的武士劇，Incas族間的英雄劇，同樣地流行。上帝似的，俗衆難近的崇高與巨大的權力，在中世紀歐洲藝術之中，也表現于長期為無名民衆之手所建築的大寺院建築中；到了資產階級時代，這沈雄的建築被認為'精神的城寨'了。

自封建底形式到市民底形式之推移，在五世紀的雅典，意大利之都市商業共和國(文藝復興期)，及其他歐洲商業都市各處，隨着商業及商業資本，以及商業資本主義底種種關係之增長而開始。最後的飛躍，開始于封建制度永久破壞之時，即一七九三年法國大革命勝利之後。市民的個性一面商人底地計算營利，同時表現為'人類而又市民'，不復是束縛于封建制度，閥閱制度的不自由的民衆了。這狀態表現于音樂上：'在十六世紀以前，共同組織支配一切……個性消沒于家族，地方自治體，教會，同業組合之中。適應于這狀態者，即當時流行的合奏曲(Choral music)。然而現在各個發揮自己了(即富於智識欲，有精力的，實際的，打算的，樂天而當時還是'少壯'的市民個性)。於是在音樂方面獨唱發

生，……歌劇(Opera)盛行了'。'這新音樂形式(即劇場，歌劇，戲曲之樣式)，本質上是所謂吟誦體，即一半歌，一半對話之過渡。換言之，音節韻律之全部，是依文詞之自然的'。(霍氏所引Kothe之說)。有知識的商人，以現世的人間性的欲望，代替王侯貴族宗教的旗幟。萊阿納朵達·文西——各時代及各民族最偉大的藝術家，歷史上最優秀的一人——天才地表現新思想傾向于各方面。即他旣是哲學家，發明家，自然研究者，數學家，無比的藝術家，又甚至于還是詩人。'萊阿納朵·達·文西遠離一切神祕主義。他將人類生活之事實，還原于循環之法則。他精通這法則，而且精審地加以描寫了。他以大胆的冷靜，分析人類形體之構造法則，以立于一切感情愛憎之彼岸的理智之嚴酷，描寫兩性行爲于圖上。……他追尋認識之道，直面光線問題之密，光線與大氣對于形式之影響，成爲實驗光學問題。構圖之節奏，對于他成爲幾何學的奧妙。'聖安娜'，'馬利亞'，耶穌兒時，羔羊等之可驚的描繪，不待言是散文的數學組合，是深刻研究曲線理論之結果'(藝術與社會)。現實主義，Rationalism，個人主義——是爲文藝復興期特質的"ism"。在詩方面，從中世紀戈諦克式到新形式之變遷，過丹弟而到Petrarca Boccaccio了。由內容來說，封建社會制度之批評，爲現世的人格的個性的優美世界作風而表現的封建作風之排斥——是這藝術之'眞髓'。與社會生活之關聯，在這裏明瞭地表現出來了。(霍善斯坦藝術與社會)。他又在其名著論巴羅克之精神(Vom Giest des Barok)之詳細解剖'巴羅克風'之社會學意義，此處只得省略。

再看到現代罷。法國大革命前夜，流行所謂'羅可可'(Rococo)的Style。'羅可可'者，以Baroque Rococo建築爲代表，路易王朝藝術之主潮，彌漫當時全歐的華麗精巧，享樂而富于肉感的藝術也。其社會基礎即封建貴族政治與金融寡頭政治之支配，商業殖民財政政策的勵行，以及賣官鬻爵，暴發戶的貴人拼揭的跋扈——這是當時'上流社會'的環境。於是發生當時特有的'豪華淫豔'的時代，所謂'戀愛'風靡一世；然而這戀愛並不是強烈的熱情，不過是成爲優雅的怠惰者之職業的肉欲。理想人物，是污辱處女的勝于家

(d'everg'nateur),袪講實行這事業的'銷魂剎那'的淫况,幾乎是那時代時代精神之中心。'羅可可'這絢爛而充滿愛欲的樣式,明白地反映這社會心理之特徵。(參看 Rokoko, Französische und deutsche Illustraturen des XVIII)。隨着資產階級之勃興及階級自覺與鬥爭之逐漸勝利,新的風格出現了,爲法國畫壇最好的代表者的,是達維。形式之古典的單純,與其內容一致。如笛德羅說的,'藝術必須以——使偉大而美的事功永垂千古,尊重不幸而被譏的道德,描寫得意的罪惡,使暴君恐怖:爲任務'。笛氏自己對于劇作家勸其'接近實際生活',他自己在文學上,開拓'市民戲曲'之道。波馬爾雪的菲加羅之結婚(La Mariage de Figaro),可說是'眞實人情風俗'的'市民戲曲'之標本。其社會根源,僕列汗諾夫已經詳細解剖過了。勃蘭兌斯說得好,我們要看了'羅可可'派畫家Watteau之畫後,再回來一繙盧梭的新Heloise,'我們將感覺 Atmosphere 之變化罷'。藝術上空氣之變化,正是與社會上空氣之變化一致的。市民從貴族社會之嬌柔的 Salons 嘍囉清客,一變爲時代英雄了。

再看趨于死滅的資產階級藝術罷。這時期的藝術,在德國特別表現得鮮明。反映戰後——軍國主義破產,無產者的蜂起之威脅,資產階級社會生活一般陰鬱,資產主義組織之急速分解,各階級之分解沉淪之過程,個人失去生活常軌——的一般不安絕望狀態,喚起個人主義神祕主義之流行。藝術家對于'新花樣'之探求——不過總不能發現普遍的新形式。每天總有些新主義發生,從印象主義之後,有新印象主義,未來主義,表現主義,此起彼滅,朝三暮四,空論連篇,故作新奇。總之,不外是强烈的個人主義,本能之發洩,神祕的恍惚,昏沌的狀態,怪奇(Grotestque)之追求,'脫離自然脫離人生';於是有不要諧和不要音律,不要節奏的'超音樂''反音樂'(super-music and antimusic)(有超帝國主義,超社會主義,文學上也有超什麼超什麼了),有未來派的鉛字的詩,有大大派的晃戲。

此外,時髦也是與藝術相關的。如'羅可可'時代之衣服,卽與當時藝術傾向適合。此

外又與行爲規範，禮儀，風俗習慣，宗教信仰有關——總之，'時髦'也時靡社會心理，其形式之交代，交代之過程，也是係乎社會發達之性質。

第二，藝術作品之生產，服從與物質生產同樣的法則。

佛理采說：'社會發展之各階段上支配底經濟制度，也必然地規定藝術家之生產工作以及藝術家之社會地位。物質價值之生產物，或者是爲家內經濟之個人需要，或是'定做'(by order)，或是爲市場，同樣，藝術作品之制作(精神生產)方面，生産形式也互相交替。封建社會之美術家，是在王侯貴族之世襲經濟範圍以內制作；以手工業組織的社會之美術家，是受定雇而制作；資本主義社會之美術家，則不得不爲市場而生產。封建家宋內之美術家，是奴隸或家臣，手工業社會美術家是職工（文藝復興時代之藝術家實在可說是職人），現在的美術家，是服從供求法則的商品生產者。封建制度與資本制度之過度期，即貴族階級與布爾喬亞階級，在獨裁君主之政權形態上看出共同之協力的時代之美術家，是與在封建經濟內同樣的家臣，不過其報酬係金錢而非物品而已。而一生也可以不束縛于邸內'。'建築于自然經濟基礎之上的封建社會組織內的藝術，服仕于領主之經濟——例如埃及之"Pharoah"，希臘，"Basileves"（前者埃及國王之稱，後者希臘國王之稱——編譯者），或中世紀之修道院，或農奴時代之莊園。美術家自身——或是奴隸，或是家臣、或是修道士；他們無名地創作。這現象在某種程度上，還重視于專制主義之優勢時代，如Hellenism 時代之希臘，文藝復興時代之意大利公國，十七世紀之法蘭西帝國及西班牙。成爲自由之身幸得上之寵愛的宮廷術美家，如封建時代之凡爾美術家一樣，爲自己之領主而創作；不過已不復是無名的藝術家了。手工業底資產階級以及還未成爲支配階級的一部分商業資產階級支配的社會中的美術家，與古典時代之希臘或中世歐洲同樣，成爲一種職人，貢獻于都市底國家或各個手工業團體之需要。最後，純粹典型的資本主義社會的藝術作品，已如十七世紀之荷蘭，尤其是十九世紀及二十世紀初頭之全歐一樣，爲無個性底市場而制作了。在這些美術生產之形式中，爲封建邸內經濟之創作，尤其

是爲都市，社會團體之創作，對于美術在外觀上是比較多惠的地盤。至少，爲未知當鑑者及購買者，不得不在競爭之中使作品迎合市場的十九世紀的許多有名的藝術家，如 Van Gogh 或 A.Renoir 等，厭惡十九世紀而熱烈地憧憬生存于十七世紀或中世紀了'。（藝術社會學第四章，其詳細說明不能引譯，僅引其結論于此。好在此書不久也可與讀者相見了）

第三，歷史上各種藝術霸權之推移，是與當時社會生活在密切關係上變化的。

自古以來，各個時代各個社會環境有其藝術表現之特殊樣式。我們已經知道在原始社會，舞蹈是自重要的藝術，各民族藉此表現他們的精神狀態。在古代埃及，决定藝術上之霸權者，是建築與彫刻。至今尚有巨大的金字塔，獅身女首像（Sphinx），神堂和 Pharaoh 巨像，示我們以埃及精神狀態，不啻十卷歷史書。修養一切藝術，無論在彫刻上建築上詩歌上皆達于完成之域的希臘人，他們的精神，理想與幻想，尤完全表現于彫刻及戲曲之中。泰納在其藝術哲學中已經指出各歷史時代，某一種藝術占支配地位者，即因其是最足以表得在那社會占支配地位的'智力及道德'狀態的藝術。希臘彫刻之握霸權是因彫刻最易將希臘的支配觀念——圓滿的肉體觀念——具現。中世紀寺院建築占優勢，即因建築最得以表現當時支配觀念——對于天國熱烈憧憬之情。十七世紀法蘭西演劇握支配權，即因其能夠十分表現宮廷社會文化優雅而豪華的風氣。十九世紀占藝術之支配地位者，是爲這世紀之特質的個人主義及抒情主義之最適當表現的音樂。不過泰納的公式不很完全而更沒有根本探到社會學底根本原因。佛理采說，希臘藝術及近代歐洲藝術之初期，建築流行，這種藝術之支配是與宗教底世界觀之支配一致的，而宗教世界觀之支配，又是農業經濟支配一定意識形態之表現。寺院是鄉村都市的中心，不僅是禮拜之地，又係布告政令之場，加之高聳之鐘樓，又是偵察敵人的哨所。到了地主領主與農業共同團體明確分離以後，社會分爲主人和農奴，封建貴族之支配人格之意識日比，雕刻藝術之社會心理之地盤遂造成功了。埃及，古希臘，中世西歐之雕刻都是發生於此的。封建社會的雕刻，在資產階級社會亦見其存在與隆盛，這是因爲產生發育封建時代

雕刻造型藝術的領主之豪誇尊大的感情，在職人的商人的希臘都市，變爲市民底自由與勇武之感情了。這就是希臘阿林比亞競技之所由生，及當時雕刻盛極一時之由來。到了文藝復興期市民的政治的文化與貴族矛盾之時，藝術家們一面踏襲封建時代人體雕像之表現，一面則發揮表現市民有產階級的新意義與觀念。於是繪畫途代雕刻而壯麗豐富地發達起來了。成長發達的資產階級底，個人主義底社會——Hellenism 時代之希臘，十五六世紀之意大利，十九世紀初之尼德蘭——霸權屬于繪畫。第一是因爲繪畫最足以使藝術家表現自己之個性，繪具與畫布較之大理石青銅木材可以毫無拘束地表現創造底'自我'。第二則因繪畫對藝術家對於大衆容易使資產階級社會特有的科學傾向滿足。第三則因爲繪畫'在對於自然之忠實'與幻想之中，一面迎合資產階級思想之寫實主義要求，同時較之雕刻更足以多方面而正確地再現世界與人生。最後，最重要的理由則因繪畫不僅是人間的，而且比雕刻更足以描寫在資產階級經濟上比較大有意義的事物。於是在十七世紀的荷蘭，繪畫壓倒建築與雕刻而爲一代之王了。同理，在十九世紀資產社會，繪畫亦占有絕大之霸權。(藝術社會學)

然而在現代，因高度機械工業文明及階級鬥爭與羣衆生活複雜之結果，造型藝術的中心顯然移到了建築；於是引起'繪畫之貧困'了。(參看板垣鷹穗機械與藝術之交流與繪畫之貧困)。

在其他文字藝術方面，各時代各有最適合於那時代生產關係，及由生產關係所規定的文化特質的藝術形態。

在古希臘時代，由荷馬所代表的敘事詩(史詩)是最適合於時代的藝術樣式。因爲當時希臘的歷史，是種族內軋轢與異族鬥爭之連續。於是就有'爲贊美有力的旗民祖先，教訓服從與軍事光榮於子孫而作的特權階級宣傳的荷馬之詩'(辛克萊拜金藝術)。

到了羅馬帝國之優越地位確定，在內外榨取之上開豪華文化之花者，不待言是 Boccaccio 的十日談。這是無聊消遣之時談的性底混亂之話。

伊麗沙白朝莎士比亞的戲曲，路易十四時代Corneill，Racine之悲劇受一世的歡迎；這原因，泰納已說了一半了。

到了現代，小說成了反映整個社會生活的文學形式了。'現代是小說的世紀'。'小說是一切藝術中的女王'。這爲今日最高藝術的小說，其開花期實在十九世紀之初，是法國大革命後經濟底及政治底變革以後才開始的。在這以前，小說沒有什麽地位；古代希臘不知所謂小說。我們雖能追尋其起源於中世紀騎專故事之中，但世界上第一部著名小說，實要數塞文蒂（Cervantes）的董吉訶德。黑格爾以其偉大的直覺已說小說是'布爾喬亞的史詩'（epopee of Bourgeoise）。W. H. Hudson也說，'小說之興起，是十八世紀英國德謨克拉西運動的一種結果。傳奇與悲劇，其人物趣味，幾偏於貴族；而小說則對於凡人；其人物，行爲，境遇都是自由，尤表同情於中下階級，實其有民主性質之明證。小說發生于，羅伯特·華爾頗爾嚴正統治之下騷亂終熄，商工業興隆，封建君主之特權頹墜，平民得社會政治勢力之時，决非偶然的'。這是與最初個人主義及個人主義思想感情最適應的藝術形式，在封建思想感情之驅逐，資本主義社會思想之傳播上，盡了最大的功能。然而這占今日藝術王座，中心的小說，在其發生之初，是幾乎沒有被認爲藝術的。布倫鐵爾說小說產生最初二百年間，法蘭西學士院决不推舉小說家爲其會員。又屠格涅夫有名於小說界時，其母盼望他'那樣賤民愛讀的東西也可以不寫了'，也是有名的話。小說在十九世紀藝術界的地位，可說是與造型藝術中的繪畫并行的。現在全世界出版界中，其册數占第一位的是小說。然而在現代，小說的地位，不能不動搖起來了。平林初之輔說：

'到現在爲止的人類文化，即謂係以文字所建者亦是不錯的。在藝術上，以文字爲媒介之文學占非常重要之地位者，亦非偶然。尤其是印刷技術之進步，文學特別是小說，殆有藝術界女王之觀。不過我們發表思想的手段，並不限於文字。……試想倘若電影與無線電機在活字印刷機及製紙工業之先已發明了，將要發如何的現象。那麽，很明白地，所謂小說的這種文學，决不會像今日似的通俗普及罷。以抄本及舊時木版使大部分小說普

及於民衆，無論在經濟上技術上都是不可能的。那時要是電影或無線電機發明了，因其迅速的普及化，則小說似的文學形式，甚至連發展餘地都沒有也未可知'。(文學及藝術之技術的革命)這雖然是一個假設，却含有重大的暗示。在今日，電影之被認爲下等消遣品(自然像中國的那些'明星'也是絕對談不到藝術的)，恰與從前小說受同樣的待遇。然而在現在機械文明高度發達，眞有如板桓朧穗說的，正現出'機械之浪漫主義'時代。新的藝術樣式，正從機械文明之母胎產生。電影，有聲電影，無線電機，Televi ion 等，日新月異。在最近的將來，這些東西必定全完合爲一體而造成一種燦爛的新藝術，是可以斷言。卽在今日，高等的電影，已經是小說之敵了。如機械文明寵兒的電影，恐怕遲早要奪取小說的王座罷。加之小說徹頭徹尾是個人的——個人的經驗，趣味，創作；小說之不能脫離個人之瑣屑主義 (trivialism)，也是必然的事；而且不僅在其產生的過程，在其鑑賞的過程也是個人主義的。反之，電影則是集團地勞動所產生，也同樣是集團地來賞鑑。此外其藝術的綜合，效果更包括，鮮明，而直截。雖然現代的電影被商人'名星'弄濫了，但在將來必定是人類的未來新藝術，則是無可疑的。於是小說也將與繪畫遭受同樣的'貧困'了。

詩也是繁榮于封建社會，在從封建社會至資產社會之變革期，詩歌尤放其最後沈雄響亮之聲。幾個大詩人丹弟，密爾頓，歌德，都出在這個時代。在現代，詩已不振或走入邪路了。做密爾頓傳的Maculay 已經說過文明愈進步，詩便愈退化了。

第四，藝術作品之典型人物(題材)之更變，也是隨着社會組織之變遷。

在原始社會藝術之題材，主要的是動物。在封建社會，則是天上的上帝和地上的帝王英雄。社會階級之禮儀，將藝術做了一個測量的秤。如樸列汗諾夫所示，法國貴族支配時代古典悲劇主人公是古代社會英雄，貴族帝王及其他高貴貴族之代表。資產階級勃興，他們的悲喜劇之主人公，則以道德高尙的市民，以代王候將相。這種戲劇對於階級鬥爭無用，於是資產階級又復活古典戲劇，取材於古代共和時代之英雄了。他又在涅克拉梭夫爲二十五年忌作中，說涅克拉梭夫以前俄國文學，大部分是'上流貴族階級'的文學，因而

其文學之主人公，自然也都是貴族之流。就是屠格涅夫的貴族之家，托爾斯泰的戰爭與平和安娜克列林娜也都是描寫貴族主人公之精神狀態。哥哥里對於被虐迫的階級，也不是抱着那麼大的興味的。直到平民派的出現，才對於民衆生活，有巨大的興味了。

譬如卓絕千古的大劇作家莎士比亞，他的眼光竟不出乎宮廷及貴族環境以外，E. Crosby 氏已經說過。或者有人以爲他的劇作是包含全社會，表現一切階級一切職業之社會典型的。其實他的時代是貴族支配一切，獨占一切物質精神財富的時代，莎氏劇作中的主人公也不外乎帝王，僧徵，王子，大臣，貴族，騎士——他的戲曲是貴族戲曲，他絕對不是民衆劇作家。他生動而深刻地描寫了貴族人物之情熱，嫉妬，復讎與戀愛。他喜歡描寫貴族的環境，而深惡輕蔑資產階級與民衆。在他的劇中，資產階級只是滑稽取笑的丑脚，幽默的對象，輕鬆劇中緊張的手段。出身微賤的人都被上嘲弄，他筆下的民衆是'烏合之衆''惡棍之羣''愚蠢的羣衆'，是'有臭氣的賤民'，'蠢如木石的東西'，是'多產的猪'，'無價値的百姓'，'無意識的奴隸'。(參看托爾斯泰莎士比亞論及卡爾華頓文學之社會學底批評，伊科維奇史底唯物論之光下所見的文學)。

在小說之中，有許多變種，如歷史小說，宗教小說，哲學小說，幽默小說，冒險小說，空想小說，偵探小說等……。這一切的題材也是與社會生活相關的。譬如爲全世界兒童成人所愛好的魯濱生飄流記，其起源也是在當時經濟，社會生活之中的。蓋自十七世紀之末及十八世紀之初，英國乘戰勝西班牙之餘威，擴張其勢力於海上。東印度公司，太平洋商會先後設立，商業飛躍，黃金源源而來。在這種'太平洋熱'下的投機熱，探險熱，達到沸點。大家都做一攫千金之夢，相信有未知金鑛及黃金寶庫可以發現，這樣，人們自然熱中於描寫航海家，探險家的書籍，喜讀異國小說，正如馬可波羅遊記一驚當時歐人耳目一樣。在這種風氣之下，自一六六〇年至十八世紀之初一時冒險小說盛極一時，尤以W. Rogers與E. Cooke兩人記水夫 Alexandre Selkirk生活的小說，大博一時的歡迎。Defoe之魯濱生飄流記正是時代之果實，應當時冒險小說之趣味及要求而生。他不過是轉

當時許多居無人孤島四年的Selkirk 故事略加改作，施以他自己的想像力；他不過是根據一般的'煙司批里純'，繼續發揮讀者讀過 Selkirk 冒險記的想像而已。魯濱生當時實在於人想像之中，我們的著者不過將他形諸紙上罷了。(伊科維奇前書)

同樣，近代的偵探小說，也是在這擁有百萬巨富的資產社會所發生的偷竊詐騙之下所必然發生的小說。空想小說也是反映人類對於現社會之不滿。這兩種小說，也同樣也是有近代科學發明為其構思之根據。又如中國的'黑幕小說'，必定發生於上海，而也只有上海人才看得那麼有趣的罷。

* * * *

現在，再根據伊科維奇對於十九世紀法國數家之史底唯物論之解釋，和呂沃夫·羅加奈夫斯基應用唯物史觀於俄國文學變遷之說明，簡略地擇其要點述之於下，想更足以增加讀者的一點興味，而對於文藝之唯物史觀之說明之意義價值更增一點了解的。

伊科維奇的史底唯物論之光下所見的文學雖欠精確，實在是近來以唯物史觀論文學的一部非常概括而有興味的書，正可作為一種新的'文學概論'來讀。而其最好的部分，是他論法國的幾個文學家之章。此書已有五六種譯本，請讀者參看，此處僅略加擇引而已。

伊氏應用史的唯物論於文學，在論小說之章，除魯濱生漂流記外，論述法國革命以後十九世紀的三大作家巴爾札克，福羅貝爾和左拉；在論戲劇之章，除莎士比亞易卜生以外講的是法國革命前的戲劇和十九世紀中葉的小仲馬社會劇。如果如黑格爾說的小說是資產階級底敘事詩(自然也可以是無產階級的敘事詩)，如果戲劇是反映人類熱情，反映我們的社會生活，趣味，感情，思想，風習之鏡，則社會底原因，經濟條件之影響，階級心理之本質如何反映於這幾個作家的作品中呢？伊氏綜合前人之所說，依據新的眼光，給我們以興味盎然的解釋了。他是以小說戲劇的項目來論述的，我現在將他關於法國文學的(其他意見也相當採擇於本書之中)，依時代的先後稍加重述。讀者或者可以看到革命前一直到十九世紀之末法國文學之一貫的變遷及與經濟底社會底條件之息息的關係

了。

先看大革命前雰圍氣下的法國戲劇。

十七世紀後半及十八世紀的法國劇，是路刻社會構造上所生的深刻變革的顯著的標記。當時社會分爲兩個不可調和的階級——掌握政權維持王政的貴族階級，與漸次成長集中物質精神財富，爲一個新階級向政權上昇的資產階級。路易十四宮廷中貴族最後的光輝，反映於Corneille和Racine的悲劇中。'一般的筆致取王侯廷臣之所好'，排除有害那習於Salone 的觀客之感情，排斥想像和幻想，鋪張音韻悠揚的對話。悲劇主人公不外是王，侯，女王，王子，王妃，將相大臣；都是高貴，優雅，善與婦人交際而忠實於主的。就是發怒之時，也作漂亮正確演說的發音。這正是典型的貴族文學，是路易十四朝廷的優雅空氣下的產物。路易極度的怒罵不過是'吾兒乎，斯言也，得毋全係乎民耶？'

然而，新階級日益蓬勃，一羣新人如賣篩鏡店子盧梭，棄兒d'Aembert，鄉村裁縫兒子Marmontel，公證人兒子福祿特爾，鐘錶店兒子波馬爾雪出現，在政治及思想的領域與貴族鬥爭了。（寫到這裏我想起一世大思想家福祿特爾羨慕英國尊重商人之習，而作的憤慨之言：'法國商人受人藐視，每自汗顏，然商人富國裕民，若謂其不若塗脂敷粉之貴族一面驕人一面乞憐以得侍君主巾櫛爲榮者，竊未敢信'。荻德羅亦謂'商人爲聯絡人類之新機關'。這些話，也可看出他們的'精神'之根底——譯者）

於是在文學上，莫里耶的喜劇和波馬爾雪的菲加羅之結婚已經告示後來一七八九年發生的可怕的戰鬥，而成爲所謂大革命的遠的開場白了。他們宣傳資產階級的道德，使用平民（當時平民就是資產階級）的語言，自然貴族覺得可厭。

巴黎商人之子的莫里耶與科爾尼及拉興相反，美妙地描寫他的階級典型和環境。他的貴族風的市民(Bourgeois Gentilehomme)演於宮廷之時，貴族以爲將下等的存在，閒人寫得這樣漂亮實在是體面之污。他還嚴厲攻擊貴族，在凡爾賽即興詩（L'Impromp'u de Versailles)中異常大膽地嘲笑當時有力的'侯爵是今日喜劇少不得的丑腳'。Tartuff：

辛辣的諷刺，惹起爭體敎士的憤怒，大主敎駡他爲'惡究'。幸而是路易十四比較的自由精神與優良趣味，對於他的信任庇護，他才得以善終。大道德家 Vauvenargues 正確地批評了莫里耶的才能，然而還是不能不斥其'粗鄙的主題'爲'奇怪而不適當的表現'。這對於貴族的才氣縱橫的叛逆者，在大革命中，C. Desmoulins尊他爲先驅者，呼他爲'完全的貴各賓時'正確地被認識了。

波馬爾雪繼續莫里耶的工作，資產階級的抗議，在他的劇中表現得更强有力了。兩個朋友(Les Deux Amis)引起貴族之不滿。菲加羅的結婚描寫封建制度最可厭的特權，在光輝的喜劇形態之下，含着貴族制度之銳利的諷刺。他嘲笑當時的官吏：'爲塡空位，計算者是必要的；得那地位者，是跳舞家'。他怒罵賣官鬻爵，反對生來就有的特權，攻擊竊國者誅竊國者侯的法律，大臣，和領主。他笑駡當時在宮廷中過寄生生活的貴族道：'朝臣——人說這是很難的職業哩——受，拿，要，祕訣在這三個字'。我們如果回顧到十八世紀後半法國的深刻社會擾亂時代，第三階級對于表現他們內心思想的這些話的狂熱喝采是容易推想得到的罷。菲加羅之笑，在那時實有重大的革命意義。

後來，最初小戰起于一七八九年之巴黎時，馬拉在散步之道讀盧梭的民約論，博得周圍聽衆的狂叫與喝采。這思想與生活一致之例，實在是表示息于物質所導之民的精神之姿態，是沒有什麼比它還更好的。

法國革命成功了！

法國大革命是第三階勝利之歌，貴族之喪鐘。拿破崙的雄心，即新階級的理想，拿破崙的法典所決定的，是資產階級之法律秩序。十九世紀在歷史上可說是資產階級的世紀罷。法國社會雖立於新基礎之上，舊的經濟政治基礎連根倒了，但在藝術領域上，舊的帝王，卑陋如夢而無意味的帝王還支配着。藝術在昏睡之狀態。企圖使它覺醒者，是浪漫主義。浪漫主義是文學領域上的法國大革命。十九世紀之最初二十五年間，Hugo，Cautier，

de Nerval, George Sand Borel, Sainte-Beuve 等一羣傑出的才人出現，以無限情熱站在戰旗之下。最初的炮火響于一八三〇年頃，一八二九年Auber以"Muette de Portici"(坡梯契之啞女)在歌劇上革命，一八三〇年"Hernani"演于法國劇場，一八三一年Delacroix發表'壘上之自由'了。浪漫主義轟轟烈烈，如火燎原；突擊古典悲劇，爲'自由'及'眞理'而戰。這運動的大將雨果在克倫威爾序文中，高叫新文藝女神(繆斯)要打破一切藝術的束縛，高揭韻律，生命與運動。他們瘋狂地怒吼，古典主義只得罵爲野蠻'，'瘋狂'，'惡漢'而敗北了。

他們採用民衆的語言，民衆的要素。雨果深理解文學上的大革命，他謳歌：

神聖的進步啊，藉你之力，革命現

在空中聲中書中響徹雲霄

讀者感覺它活在跳躍的文字之中。

它叫號，它歌唱，它教訓，它大笑。

文字在那精神之下解放了！

於是浪漫主義大革命完成了……

然而這些詩人雖出自資產階級，他們和他們的階級間却有深的不和。資產階級不理解他們，認他們的飛躍及抒情的文句爲狂亂。於是浪漫派卽逃避社會，以厭惡之念憎惡產生他們的階級。資產階級及其意識形態間之矛盾，是近代藝術最特徵的現象之一。貴族與藝術——古典悲劇之間，是完全的調和和妥協；浪漫派則逃避現實，遠離于人生抽象之中，'探求理想的眞理'(喬治桑之言)，戈傑高唱爲藝術而藝術，勸詩人遠離庸俗，希求七寶與珠玉(Emaux et Camees)似的美的詩。

然而在浪漫主義者離開其階級逃避于理想之頂時，却有一個堅與現實結合，作不忘環境階級之恩之子，決心描寫他們于小說之中的人。這就是巴爾札克(Balzac)。他以可驚的才能，稀見的勞作，强而豐富的想像力，表現恰是浪漫派所輕蔑的社會和時代。他

說他的'資產階級小說比浪漫派的悲劇還更是悲劇的。他在他的人間喜劇(La Comedie Humaine)的九十篇小說中描寫'王政復古'及'七月專制'時代整個法蘭西社會;描寫生意人;高利貸,投機業者,大銀行經理,外交官;商人,農民,教士,警察和犯罪者。他看巴黎香水商人的破產等于Troy 的失敗。他描寫的社會還是正在成長的資本主義社會。他執着他的社會,寫社會之敍事詩,歌其美德與惡德,祝其勝利。他的家族財產觀念極深;他也讚美土地貴族。他歌頌金錢。'錢是一切。錢支配法律政治和風俗'。他描寫商人的投機和不幸。大資產階級,貴族,智識階級,農民,中小資產階級僧侶官吏都在巴爾札克的小說中看見卓越的代辯者了。然而下層社會的勞動者,在那浩大的人間喜劇中不過占幾行而已。他以無限的情熱,以寫實的描寫,作他浪漫派的作風之根底。他從飲咖啡;刺激每日十二時十六時的活動。'他以五萬杯咖啡生而且死'。總之:巴爾札克在文學之中,做了小說之武士。十九世紀前半法國社會環境忠實有力的畫家。他又是資產階級無比的吹鼓手。雨果在他的墓前說得好:'他的一切作品,不過形成一冊的,生動而光輝的深刻的作品。我們在其中看見現代文明以混沌于現實中的莫可名狀的恐怖在走,進行和運動。詩人題之爲喜劇而這也是可以說是歷史的妙文'。

然而,資本主義日趨于墮落了。

如果巴爾札克是讚美慶祝資產階級,則福羅貝爾(Gustave Flaubert)是宣布其死刑。他說,描繪近代的布爾喬亞,對于我是如何不快得出奇啊!他屬于對于自己社會環境,對周圍惡俗下劣凡庸叛逆的光輝的藝術家之一羣。巴爾札克讚美資產階級,甚至連他的罪惡也愛,然福羅貝爾則將猛烈不客氣的憎惡,將人對于自身階級所抱的最高憎惡獻于資產階級。他以他的整個存在,整個確信,整個信念憎惡資產階級。這憎惡,對于他,是支配他的思想感情的一種宗教。他說,'我將卑劣地思惟的一切存在,叫做資產階級'。他特別以他們凡庸,愚劣,功利主義與口腹崇拜之故,輕蔑中間階級。他逃避那儘打算自己享樂,

沒有看見有限的地平線外的什麼東西的那利己的人羣。然而，在什麼地方逃避呢？那麼樣變烈地斥責資產階級，福羅貝爾委身于社會主義麼？不。他又斥社會主義，反對它的物質性，理想之缺乏，地上幸福之探求了。使他决然反對者，是他在社會主義之中看見一切階級之廢止，精銳之消滅，強制的平均（參看第八章關于法國寫實主義之節）。他覺得社會不過是多少組織了的‘大强盜團’。這樣他剩下什麼東西呢？象牙之塔。他完全失去政治生活的興味，放逐一切社會的思想。他說：‘自己以外的事情什麼東西也不要用心。（這精神是與我們的只掃自己門前雪有點不同的。一個是獅子的驕傲氣概，一個是老鼠的胆怯苟且——編譯者）聽‘眞命天子’幹罷。將自己的門關起。登比我的象牙之塔更高的最近于天的階段。這時候不免有點冷罷。……然而得觀明耀之星光，耳已不聞七面鳥（指羣衆之喧鬧——編譯者）之聲了’。然而這事實並不是說他自樂于他的孤獨，滿足于社會生活之脫離。不然，他也嘆息藝術家與社會之深溝。他也幾次感覺到投入羣衆的生活。然而終于以自己的潔癖，靠年金獨生于自己的隱居了。他也絕望苦惱于自己與社會之隔離。這其中，也有福羅貝爾的悲劇。

人完全完映于其作品之中，試看他的三部小說罷。

波代利夫人（Madame Bovary）不單是福氏傑作，而且是世界傑作。與Andromaque是悲劇之典型一樣，這是小說之典型。這又是最大名家的福氏之散文交響樂。人稱之爲法國散文之悲多芬，是并非無故的。他的文字有水晶之純粹與微妙難言的調和。他探求文章之韻律，苦心推敲他的思想最善的表現。波代利夫人是地方資產階級之生活之大壁畫。波代利夫人懷着高遠的理想，始失望于其資產階級醫生之夫，繼又絕望于其庸劣的書記，終絕望于其肉欲的情人。三度失身，一腔悲憤，與其偷生，不如一死。這是波代利夫人不朽的面影，不能呼吸于自己卑惡凡庸環境的高尙的悲劇的面影。福氏又在書中刻畫那具體代表資產階級一切惡劣愚下的醫生Charles——那存心卑污，吃東西也裝腔作勢，默欲，穿衣裳也惡俗，用刀刮牙齒，怕老婆的脚色。又在藥劑師Homais身上浮彫法國小資產階

級之愚笨與虛榮——炫耀衣服，對婦女假裝正人，自命不凡，因爲不僅知道藥品的拉丁名，還要著'論蘋果露之製造與用途，附：關于這問題之新的若干研究'的原故，又作'燈台論'，自視爲傑作，名二子爲'拿破崙'和 'd'Athalie'這兩個漂亮名字，他最高理想是 Legion d'Honneur，爲了這不惜拍馬賣身。然而最後，'他受到十字勳章'。——這實在是下品智識階級虛榮心的，寡廉鮮恥的小資產階級之一典型。要之，波代利夫人在其强有力的大胆的寫實的描寫之中，是悲劇的純粹的傑作。然而當時法庭檢查官居然想禁止寫實主義，騙羅貝爾與波泰萊爾，惠特曼，Marinetti 一樣，以'猥褻'及'敗壞風俗'的罪名吃官司哩。(其實，並不是福氏敗壞風俗，他不過是刻畫這'敗壞了的風俗'而已。——編譯者。)

福羅貝爾又在感情教育(l'Education Sentimentable)之中，描寫菲立普治世末期及'第二共和'時代(一八四〇——一八五二年)整個法國社會之生活。主人公是地方小資產階級，是意志薄弱沒精打采而寡味的代表人物。在平凡單調之底，多少無味的，無目的的，失去一切與意志力的，什麼企圖都失敗的人物在活動着。福氏又刻畫那一八四八年砲火聲中的戀愛，巧妙地表現市街運動，民衆與軍隊的巷戰，共和派政黨中生活，當時青年之氣質。他又表示資產階級之卑怯與下劣。大資產階級議員 Dambreuse 是政治家，銀行家而兼投機業者，用盡一切手段，謳歌現存制度，眼中只有金錢。到處看見福氏對于資產階級的大的憎惡與辛辣到極點的諷刺。他又描寫資產階級都聞砲火而戰慄，爲將來而作兇暴的彈壓。他勇敢地表現巴黎巷戰中戰鬥的空氣，表現資產階級與社會主義者之互相切齒；在其中，我們看見社會主義者的若干典型。然而福羅貝爾不大知道他們的環境，寫得不免曖昧。反之，他對于社會主義的輕蔑也顯然如繪了。感情教育整體之總體，有表現十九世紀中葉的整個法國的第一流的歷史價值。他爲寫這部書，作種種的翻閱調查詢問的工作。(在這意義上，他是現在辛克萊一派'調查的藝術'之先驅——編譯者)不過他說，'如人們理解感情教育，就不會發生這些事罷；'這未免是誇大的放言。

"Bouvard et Pecuchet"是福氏小說中最奇最妙而引起反響的，大家不明白福氏寫這

兩個愚蠢的好人用意安在。伊科維奇說，第一是他對于資產階級的憎惡，其次是人類之愚頑給與他的痛快。他寫兩個五十左右有相當遺產的放眼為生的小資產階級。他辛辣地刺諷這金利生活之階級，暴露小資產階級的心理。兩個傢伙什麼不大懂，結果不大高明想去自殺，自殺不成想隱居。然而這也不過是夢，只能夠寫字，及做機械的工作苟活。這是偏狹而愚劣的小資產階級之銳利的諷刺畫。福羅貝爾為那使他狂熱，幾乎牽住他的周圍的愚行所究，他以發現大的蠢事為樂。左拉說他蒐集了許多小孩子似的阿木林似的繪畫奇書和怪詩之類，他以收集人類蠢行成癖。他寫在這兩個金利生活者的小資產階級中化身的無限的愚行，作這階級辛辣的諷刺。所以，叫福羅貝爾為Mangeur de Bou·geois(Bourgeois-eater，吃資產階級的人)，是不大錯的。在他小說的一切主人公中，對于資產階級，他們的愚劣，目光如豆，貨殖崇拜，卑怯，柔弱，作大的攻擊。然而，他所育的階級在他身上實留下難消的刻印，姑無論他是否承認。左拉也說，'福羅貝爾實在是人能看出的最漂亮，最細心而最謹直的布爾喬亞'。他愛古代，他對于新風習新藝術，報紙和德謨克拉西'怒鳴'。他惡鐵路，認蒲魯東和孔德(Comte)為昏頭。他拒絕參加法國學士院，然而他在一八六六年依然受年金了。'他逃避于資產階級之安全中'，Thibaudet 說。這態度，決不是英雄的。

總之：福羅貝爾是他的社會環境和階級之子。然而他是忘恩之子。如Zeus 一樣，砍他父親Cronos 的頭。他對他的環境叛逆，他憎惡他自己的階級，而以他的大藝術才能，作資產階級最無恥最厚顏的惡德之真相的寫實的廣大而真實的繪圖。

如樸列汗諾夫說的，如果福羅貝爾是保守的悲觀論者，則小仲馬 (Alxandre Dumas Fils)就是保守的樂觀論者(參看第七章第三節。)以下是伊科維奇之所說。

小仲馬的戲曲，是一八五〇年法國資產階級之道德精神底繪畫。當時家庭生活與風習，感情問題，對于通姦賣淫的見解，完全反映于其中，他們在小仲馬的作品中，提起他們所苦的一切問題，看出當時問題所務須解決的最好的代辯者。這是他的社會劇博空前的成

功，受世界歡迎的奧祕。因爲他的登場人物是社會的原型，他們的心理紛爭是萬人所感到的。仲馬劇中的思想恰適應資產產級的道德見解及心理，他在舞台上的解决次第爲他們採用于生活中了。小說家H' Ericourt說，'資產階級世界爲指導家庭而受小仲馬的忠告了。……'小仲馬是社會劇作家典型。他主張一切文學要以完成，道德化，理想，有用等爲目的。

他有名的茶花女，深刻地表現愛之力之偉大，茶花女馬格里脫爲她所愛的人的幸福作崇高的犧牲。然而，娼婦是社會所不齒的，資產者的道德，不准他進'可尊敬'的家族，姑無論如何純潔而崇高，他總是下等的存在。阿芒父親之所說，即'公衆道德'之代表意見。然而這單純而含淚的故事，擾亂傷感的靈魂。第一回上演之時，Duval 的說教僅說了兩次台下就吹起口笛抗議了。

同樣在淪落之女(Le Demi Monde)中，仲馬表現想恢同社會的淪落之女的一切徒勞的努力。'理性，正義與社會法則，命令君子須娶淑女'。

金錢之問題 (La Question d'Argent) 中，他明示金錢在資產階級及家庭上有如何的重要。大規模金融業者投機業者在暴發之餘得意。沒有嫁奩的女子是奴隸。小仲馬受了Enfantin 的影響，混合資產階級思想和社會主義，藉社會主義技師之口，主張勞動是得錢的唯一手段。然而他的素朴解决，仲馬竟受到銀行家Mirès在 Constitutionuel上，烈激的攻擊事了。

他的私生子(Le FilesNaturel)中，論道德問題，表現他與資產者同樣的夏妻賢母的意見。他在戲曲中辨護名譽的家庭，自然博得'中流法國四人'之喝采。他想防止家庭之崩壞，他指出家庭之弊害，盡其苦口婆心的糾正。然而，其奈墮落還是墮落下去何！

法國資本主義日益突飛地發達了。

Werner Sombart說，'爲讀經濟學，應回頭讀左拉。我們和他比，不過是一技之長的

人'。左拉(Emile Zola)可說與巴爾札克同樣，'從事于整個社會之歷史'。他以結合創造的多產及對于現實的熱情的可怕的才能，再現'第二帝國'時代整個法蘭西社會于其作品之中。他以無盡的熱力，自一八六一——一九〇二年間公布了四十七卷的作品。Stendhal說，'書籍是散步大道之鏡，在你們眼中，有時反映青空，有時反映道路之泥濘'。反映十九世紀後半法國社會之青空與泥土者卽是左拉的Rougon Macquart。

在那裏，我們看見以異常的明瞭所描的經濟基礎。那以其一切的複雜機構，日益擴大的鉄道網，巨大規模的機械使用，不斷擴大的商業，與產業之發展平行的勞動大衆貧乏站在我們眼前者，正是發達正酣的資本主義社會。如果要研究資本主義社會之經濟，不可不讀左拉的小說。在這社會之根底，有金融界，工業界，商業界，勞動者，農民，僧侶，藝術家，小資產階級種種階級的典型；左拉以異常之力，展開這些人物在其環境中熱病的活動，來徹化周圍人們的思想與傾向。左拉時代法國社會之眞相在作品中到處有其直接的反映。'第二帝政'時代是金融的醜聞，放縱的腐敗，極端的投機時代。巴爾札克時代的資本主義還不過剛剛開花，所以他充其量只能精精地描出Nucingen, Gobseck, Grandet然而時代如流，到了左拉，又是交易所活動，擴張于全世界的投機，巴拿馬醜聞的時代。在這背景之中，有近代金融家投機家之完全典型的Saccard 的巨人站着。證券交易，奢華生活，怪奇的金融手段，股票投機，大規模的詐欺，貨幣的操縱，新聞與宗教之操縱展開着。然而可怕的金融戰爭之中，Saccard 破產了。這中間，我們看見馬克斯的弟子 Sigismond Busch夢將來世界集產主義之社會。

婦人之幸福(Au Bonheur des Dames)描寫第二帝政時代之商業。像那些有一切複雜巨大細密的，成了眞正'近代商業之大伽藍'的大百貨店，不是巴爾札克想像得到的。三十九部門，六十輛汽車用于巴黎，作八千萬交易，用三千店員，作巨大的交易與投機。

工業自人間喜劇以來經過深長的進化，第二帝國時代，已有大的企業公司了。勝者

(Germinal)描寫孤立資本家破產于企業公司之下。勞動(Travail)描寫當時大金融家，大工商業家的典型。"Pat-Bouille"深入資產階級的內生活；他雖然不像羅曼貝爾痛烈指摘這階級的無恥與罪惡，表示他永遠的反抗，但這小說也是對于支配階級不客氣的控告：資產階級中的腐敗，家庭破產，姦通的結婚，道德消於僞善之潮流之下。獸人(La Bête Humaine) 攻擊賄賂的司法，敗倫枉法的資產階級。Eugène Rougon 老爺(Son Excellence E. R.)表現政治之腐敗，榮達之卑劣手段，金錢萬能之力，吹牛拍馬之畫圖。

巴黎之腹(Ventre de Paris) 精妙地描寫小資產階級之氣質。屠夫的漂亮老婆 Lisa Quenu 敎她的丈夫只要生意好，安穩地吃湯，砲聲不擾亂睡覺就感謝政府。革命革得好，體面子的叔夫六千佛郎不見面！"必要的時候擁護另一政府就是了"。

勞動世界亦表現于左拉作品之中。見于陽春，小酒店(l'Assommoir)及勞動之中的，是單純工業勞動者，礦工和鉄工。他以輝煌的寫實主義，描寫他們的貧困苦難和日常的苛酷，描寫住在茅屋和破屋中的勞動者羣，描寫已有階級意識作廣大團結的無產階級，描寫壓迫到使他們叛逆的可怕的貧困與剝削，法國文學中大罷工的描寫恐以此爲始；雇主與餓衰的工人之血的紛爭，永留于我們的記憶。左拉在這裏實在達到他藝術之頂點了。男女高唱馬賽曲漫山遍野而來，社會主義及無政府主義的宣傳家在活躍，最後雖大失敗，指導者逃亡，然仍不失較好的將來的希望——這實在還是最好的革命文學之典型哩。不過E. Seillière說左拉是共產主義煽動的作品，又失之于誇張了。

左拉又將第二帝政時代法國農村墮僻生活，充滿獸性的貪慾的犯罪的本能的[illegible]活表現于其農民小說土地 (La Terre)之中。我們又在勃拉散之征服 (La Conquête de Plassans)看見教士之環境，在"Nana"之中看見賣淫婦的生活。

然而十九世紀後半法國社會環境之明瞭廣汎而完全的表現，可得于 Rougon-Macquart 之中。不過他能致到這一點者，並非得力于他的想像，而是他對于現實之熱烈探求。他研究他的時代人間和事物實在無微不入。他在作他的小說以前，在農村，礦山，羅馬居

留，和醫生下婢石匠……談話。受人非難嘲罵的自然主義’，以其‘實驗小說’‘調査藝術’的優點，博全線的勝利了。

和佛羅貝爾一樣，左拉亦被認爲‘不道德的作家’，猥褻書籍作者。Doumic 在法國文學史中說他的一切小說‘爲不可恕的卑下所汚穢’。不過戈且說得好，‘書籍依乎風俗，不是風俗隨着書籍。……書籍者，風習之產物而已’。玻姿萊爾痛駡那些不斷地道德不道德云云的資產階級，正是五法郎娼婦到 Louvre 陳列館看見不朽的裸像還要問何以這汚穢的東西還公然陳列一樣。

伊科維奇說：‘如果以人間喜劇，是十九世紀前半法國社會文學之綜合，佛羅貝爾之感情教育是一八四〇——一八五二年社會文學之綜合，則左拉的 Rougon-Macquart 可說是十九世紀後半法國廣汎而生動的綜合了。這三個小說家因作小說而作了歷史家的作品。藉巴爾札克，佛羅貝爾及左拉之筆所語于我們者，是大革命以後整個法蘭西，經濟底，社會底，政治底及意識形態底法蘭西’。

*　　　　*　　　　*　　　　*

呂沃夫·羅加赤夫斯基綜合馬克斯主義者之見解與形式派研究的結果研究俄國文學。因爲我們不僅要明白維持與所屬階級連絡的藝術家之思想，還要通曉實際現象塑形于藝術作品的手法。形式派解剖手法而忽略文學家之思想，批評家又注意思想而不顧技巧。形式派記述證明文學現象發展之法則，馬克斯主義則發見說明之。（呂氏最新俄國文學史概要第三版自序）在文學研究者，這兩種方法實不可偏廢。呂氏持綜合方法，對于俄國文學之主潮方向與水勢施以新的觀察，而以社會學底尺度測其深，使我們瞭然這汪洋大海的光景。說來說去，一派精氣動人，令人有新綠如滴之感，俄國文學之神髓的力與美無遺憾地表現出來了。全書四卷茲僅將其緒論中對于俄國文學流變的觀察稍加引譯，聊見其梗概而已。此書聞魯迅先生在譯，自然是很好的事情，以下呂氏之所論。

斯泰爾(Mme de Stael)夫人在當時曾說‘俄國不過幾個貴族從事文學’，然而百年以

後，盧森堡(Rosa Rusenhurge)女士說，'無論在哪一國哪一時代文學，沒有像在俄國帝政時代之威權的。百年以前，俄國文人之筆取貴族之筆而代之'了。百年前從事于翻譯及抄寫的俄國文人，遂成爲時代精神之權威。而且，像俄國的作家之有世界意義者實在不多，托爾斯泰，屠格涅失，桑斯妥也夫斯基，高爾基幾個巨人風行世界。現在，不僅表現階級底民族底自覺，而且表現全人類自覺的意義：不僅爲被損害與被侮辱者，而且爲全人類的同胞高揭自己的旗幟。這深厚族人間愛的兄弟底同情與精神是使俄國文學高到難以達到的崇高的'。

俄國廣濶的國土給與俄國文學以非常活動力，對于文化落後階級之困難的長期鬥爭，留深刻的美的痕迹於俄國文學。但是離開時空條件除開階級鬥爭來觀察俄國文學，是誤謬。俄國文學隨社會組織之變化而變化，地方貴族漸讓位于新集團，所謂自由人來，資產階級無產階級出現；各階級一面掌握政權，同時留自己精神之刻印于社會思想史及藝術史上。

我們觀察社會集團之變遷與該集團之利害及見解之推移，分俄國文學史爲數期。

自一八一二年至一九一四年間，在俄國社會及文學上經過遲緩而不斷的進步發展；以奴隸勞動爲基礎，以農民自然經濟地主跋扈君主獨裁等爲經緯的宗法制度之社會，爲以資本主義爲基礎，以冷酷的計算及黃金權力爲根據而建立的資產者社會所代替了。世襲領地移于新人物之手而供買賣，資本萬能之時代到了，不知詩底瞑想的奸滑商人活躍，嘗喜空想的地主在菩提樹及白樺之陰建默禱殿堂之處，新主人出現，採伐'櫻桃園'，破壞了貴族之家。這結果就是丹波夫的一個地主 A. Tılpigorev 所詳述的有名的幻滅中之光景。許多地方貴族所有土地十分之七入於其他階級之手，同時貴族權力依存的根抵崩潰。生活狀態社會組織之變革，夢古昔榮華的階級之沒落，從來空想家慵漢之寂滅，商人之抬頭，對于社會意識，讀者要求，文壇組織，作品人物之性格文體和作品，給與重大影響了。故明白這些變化的法則順序，確定其因果，即是研究與社會組織之變化與政治

經濟權力之崩潰連帶的文學之形式內容,思想及文體之變化。又,使俄國一切制度變化實盪者,一八一二年之戰 一八五三年至五五年俄土之戰,一九〇四,五年日俄之戰及最近世界大戰,也有最大的動力。戰爭結果,支配階級日趨於沒落,舊制度之弊日彰,生產力之束縛日顯。發源於戰爭慢慢進行的舊制度崩潰之過程,因敗戰及與西歐文明接觸,從外受到强力的衝動。而新階級之評判,帶銳利的摘發性,批判的精神,炳乎現于文學之上。支配階級勢力之消長及 社會之隆盛衰頹在俄國史上某種特殊事件勃發之際尤其顯地發露,如十二月黨事件(一八二五年),亞力山大二世暗殺事件(一八八一年),一八九一年之飢饉及翌年之霍亂疫等。像這些事件前後,文學作品顯然劃爲二期,如將十二月黨事件以前作的智慧之悲哀之主人公卡茨基之反抗精神與事後普希金描寫的亞涅金之沉鬱傾向一比,就明白了。——像以上事件,是將在事件未起以前,以某種經濟基礎及一定生產力狀態和階級間關係爲根基而暗中逐漸進行準備的工作,暴露于大家之前的。

俄國文學自開具備獨立的面目之時,卽自普希金時代到現代之間,可明白劃爲四期:

第一期與農奴制度,貴族莊園,貴族文學及貴族出身文人等有密接關係的文學。

第一期自一八一二年之拿破崙戰爭到一八五五年塞瓦斯托波里之陷落爲止,卽自將見亞歷山大一世之仁政之時起,到尼古拉一世之死及地主之俄國大連鎖切斷了的大改革之初期止。這期間,普希金,哥哥里,屠格涅夫,托爾斯泰,巴枯拉,Aksakov等,在故鄉菩提樹下,過其幼年時代少年時代及青年時代,他們所描寫的口頭之英雄實行之小兒似的人物,生長,食息,談如夢的哲理。屠格涅夫將這種無用的人物稱爲'西叉格洛縣之哈孟雷特。'

農村中洋溢着如夢的氣息,屠格涅夫所謂青色黃金單調而寂漠原野,引人入睡的日光日影 ,不知不覺引入悠遠舒適而鈍重的寂靜的心情 。熲察洛夫置身于寂靜之村,耽思慢筆。幽閑之地,舊地主之生活狀態,邏約,夢幻的空想,是第一期詩人及藝術家所取的題材。他們是博愛者,非難地主之非人道,攻訐奴隸國之暗黑,謳嘆農奴之廢止,固然是

事實；不過他們不能絕過去之因緣，不能絕所屬階級之傳統思想與生活狀態。柏林斯基在其有名的Evogeny Anegin論中評普希金及貴族時代之文人道：'明現于此詩中的原作者之性格，誠偉大而博愛及于衆，然同時也是很貴族的。詩中到處顯露原作者是精神肉體隸屬于所描寫的階級之根本原則的人。要而言之，到處表現俄國之地主。原作者攻擊悖乎人道之一切現象，然自己階級之教義，他則以爲是永久之眞理。故在他的諷刺中，愛的分子很多，而他的否定，則類乎贊成與慰安'。貴族時代之文人與其階級之關係不過是程度之差，爲啓蒙者博愛者以及文明人的當代文學家，其心所擁護的，第一是'光明與自由'；這'光明與自由'對于文人自身是必要的，爲地主之一份子的文人，不知之間多少顯露地主階級之見解與趣味。詩人兼地主的 Fet，在其回憶中說自己與土地之關係，斷貴族文學家有利于社會全體，當擁護狹小集團之利益。這階級利益觀念也滲透于最愛自由的文人之精神中，屈折于種種的形象。逡巡躊躇之態度，在普希金，赫爾岑，屠格涅夫都看得出來；他們希望上層來的革命，而怕下層的運動。涅克拉梭夫都自認如此。貴族時代的文學家，都是在心中飽受新舊生活之衝突的。他們是漸進論者，怕根本的破壞，夢文明而想漸同化于歐洲，專爲有教養的上流社會人士而著作。屠格涅夫寫信給赫爾岑道：'老友，請信宣傳之唯一根據，還是俄國的少數智識階級罷。巴枯寧稱這少數者爲沒有主義節操的腐敗叛徒，是不盡然的。總之，你有什麼可期待于其他的呢?'。龔察洛夫說他所描寫的'社會，是 Gentlemen 之純粹領域，生活之沙龍；在那裏，只有歐洲有限的少數人才能達到的程度之嚴肅的風習。生活鄙陋汚穢的氣息一點也不能進來……只有阿爾普斯山雪峯似的純白高尙的生活輝耀著'。這話，可適用于莊園時代之一切作品。上流社會文士置身于以農奴勞動爲基礎的豪華生活狀態中，同時以其閑情弄美辭麗句，高談唯美。非以文爲業，認文學爲生活之裝飾。格里哥維奇在文學之回憶中說四十年代作者概得生活之安定，不急于文章。不過貴族時代的作家，是成就偉業了。在稱爲文學上彼得大帝的普希金以後，他們建設了新文學，喚起對於文學之注意，介紹西歐文明于國人。這時代，作俄國文學一大

躍進使普希金也瞠乎若後的哥哥里出現了。柏林斯基從對于當時社會的形下觀察，置哥哥里于普希金之上。哥哥里更是社會詩人，故更適于時代精神。普希金是反響之詩人，阿林比克之詩人，是載着銜藻的花園，浮着微笑，同時對于世界讚美之祭壇酬而不答時代呼聲的。哥哥里崇拜普希金，然其路徑不同。他如戴荊冠棘之苦行者，對于下劣的人類之腐敗，作悲傷的泣笑。如以普希金爲開窗看歐洲者，則初期哥哥里是示俄國民衆以俄國很醜眞相，說'臉歪莫罵鏡子'的。出身於小官吏的地方貴族的代表者的哥哥里，他描寫的不幸的被侮辱被嘲笑的瑣碎饒舌的小吏亞加且維支(外套主人公)和波普里希定(狂人日記主人公)，是朶斯妥也夫斯基的窮人被侮辱被損害者，涅克拉梭夫的悲慘家，忘了的村，不像樣的人以及格里哥維奇的的Anton Goremykina，和屠格涅夫的獵人日記與Mumu等中所現的人物之先驅。他給與俄國文學以新的精神，他認爲高居凝想不接觸人間之哀傷可怕的方面的作家的命運，也是可憐。喜劇巡按，小說外套，長詩死靈等，表現當時社會之可驚的腐敗與黑暗。然而專制惡魔開始壓迫哥哥里了，高官顯宦新聞雜誌一齊攻擊他，他遂陷于退縮的態度。這態度，也是與他的舊地主環境生活有關的。爲被損害者呼不平，社會運動掀起的時代，在哥哥里死後——卽在涅克拉梭夫之詩中，巴米亞洛夫斯基(Pamialovsky)，烏斯彭斯基(Uspensky)，拉畢契尼可夫(Lazhechnikov)，列維托夫(Levitov)等之小說中哥哥里精神發揚到極度時，漸漸來到了。

在第二期(自一八五五年到一八八一年)，爲人類之煩惱的社會問題；爲人道觀；痛心于這煩惱的藝術家，衝動市民的心，喚醒睡者，鼓舞勁者。

社會改造之理想，卽斷然否定停滯的社會的思想，在柏林斯基與哥哥里有名的書翰中已經鼓吹了。不過從制攻擊之旺盛，是尼古拉一世歿之後，塞瓦斯托坡里陷落之後；這時，新舊的時代分子對立。如果師生之子的柏林斯基是自由人的第一隻春燕，則在一八五〇年代之中，朶布洛留波夫，車爾尼綏夫斯基，Eliseev, Shchabov, Shalikov, Andrey-

evich, Brockhaus-Efron, Pomyalovsky, N. Uspensky, Lazhechnikov, Leontiev, G. Uspensky, I. Uv di sky, Mihailov, Ostrovsky 等是各種平民的代表者了。據 Fet 說，這時代文筆之權威悉歸自由人掌握，他們不知安逸，沒有特權者保護，學問及殘酷實生活鍛練了他們。他們之出，俄國文學才民衆化。涅克拉梭夫在其詩俄國誰喜歡住？中，描寫擁護民衆的教會書記之子的中學生。Pomyalovsky 之宗教學校一瞥，市民之幸福，"Maratov",Lazhechnikov之菩提樹下之人，Levitov之農村與都會之悲哀，烏斯彭斯基之拉斯吹雅街之風俗，阿斯特洛夫斯基的貧非罪，車爾尼雪夫斯基的怎麼辦呢？等，示新的世界，作新標語'實事而非空談'。自由人作家凡事不求中庸，他們是破壞一切的現實主義者，不憚破壞美學。舊制度與'黑暗國家'之破壞者的他們，不能與過去之詩調和，遂根否認過去，敵視漸進論者及空想家。他們以文學之要點是實際問題，真理高于藝術；他們不是鑑賞藝術，而是想藉藝術解決社會問題。車爾尼綏夫斯基唱'美學與現實之關係'時，青年同情于他的'生活高于藝術，藝術爲人生而存在'的主張。屠格涅夫之唱反對說，是以後的事。民主化的智識階級，即思衆的無產階級，作文學創作之新方法——新文體，農民之孫巴札洛夫向地主之侄說：'亞爾加吉君，請求你不要咬文嚼字罷'；新作家是文學之禁慾主義者。自由詩人涅克拉梭夫與貴族絕緣，幼即離父之膝下。他說，'我在人生之花的青年時代，即在勞動重壓之下生活，決不是自由之空談家，閑散之詩人'。他的悲慘命運，饑餓死于十六歲之時。他的作品，非爲娛樂，創作之喜悅或詩句之美，而是爲與迫來的飢餓而戰的。他發現不幸者，爲世間所忘的題材，他的幻想不向華屋而至貧民之窟。Pomyalovsky 在病院中還日夜執筆作約期小說。他說死了的藝術家車列瓦林(Chelevanin)說，'他不畫亞波羅和維娜斯，而描寫從實生活捉來的典型逼真'。Pomyalovsky 自己也是過彼得堡地獄的生活，研究實在社會，欲示人類以赤裸裸之真理的。這猾介的作家的一切作品，沒有纏綿嗚咽和自然之美的幽情，故意用粗鄙的話。有人非難 Lazhechnikov 作品之欠缺推敲與字句粗漫之時，他說，'不錯。如果我有錢住在別墅，沒有預支稿費的必要，

那我也可以泰然創作比現在好的作品的罷'。逃出奴隸束縛的涅克拉梭夫十六歲後即在地下室亭子間過活，青年時代已抱致命之疾，枵腹彷徨。烏斯彭斯基在其書信中說他那時迫于飢寒而急書，用種種匿名以三盧布四盧布賣掉。四十年代之作家，如赫爾岑，巴枯寧，屠格涅夫，Ogarev，Aksakov，Kireyevsky，Hamiakov，Samalin，Potkin等，實際上是浴高尚西歐文化之恩澤，生活有保障的。如普希金所描寫的主人公以及四十年代人們尚得漫遊歌德與釋勒之國，留學讀書，則六十年代自由人的 Lazhechnikov Pomyalovsky 烏斯彭斯基等幾乎過的是囚人生活，徊徉于彼得堡之陋巷，解悶于下等之酒樓。如 Pomyalovsky因酒樓中毒，二十八歲短命而死。涅克拉梭夫，烏斯彭斯基，Levitov Lazhechnikov 和Pomyalovsky之文體，是半美文而半評論，半通信底而未定稿的。涅氏屢作散文詩，他有偉大的詩才。這時代的新作家和詩人與新青年關係密切；一八七七年涅克拉梭夫葬式之際，朵斯妥也夫斯基將他與普希金並論之時，新人之青年說'不，說涅克拉梭夫在普希金及萊孟托夫以上。普希金和萊孟托夫不過是拜倫主義者而已'。青年等在涅氏詩中看出自己的憤怒與自己社會組織上之理想和自己否定說之武器了。

第三期是一八五五年俄國進了資本主義發展之徑路的第二期之延長。在這一期，資產階級形式最顯著地表現于都會生活中，浮浪自由人——有識無產階級及商人——現在不見，讓位于有產階級之有識者了。自一八八〇年代之初至一八九〇年代之下半，第三期繼續了十四五年。

六〇年代貴族勢力已漸衰落，農村開始衰微；這過程，八〇年代更見顯著，興隆的都會壓迫沒落的莊園與農民。最新俄國文學，以都會文學為主了。在這一期，尚有與村落連絡，保持與第一期之關係的少數作家，即托爾斯泰；Fet，Bunnin，Alexey Tolstoy，Barries Zaitsev，及Gumilev等。不過他們一八八〇年以後的創作，亦實證莊園之滅亡與都會之勝利了。據一八九七年之調查，全國已有莫斯科等十二个都市成為大工業中心點，

作美國式的發展。一八一二年都會人數爲一六五萬三千(全人口四·四%),一八九七年達一六八九萬七千(一三%)了。擁有多數居民的都會,成爲文化工業及政治之中心,如魏爾哈崙(E. Verhaeren)說的,以鉛之畫忌燈之夜;惹國內居民之注意;捨棄莊園的有識貴族,破產的農民,爭集中于都市。布寧在其散文及詩中描農村住者之移動狀態。居民之大移動,因鐵道而盛行;人口稠密,交通發達,蒸氣電氣之生活改良等,將風俗習慣變更,與絕大影響于時代精神,國家自稻草時代變爲石及鐵的時代了。育于貴族文明的作家及自由人,讓位於新作家之羣,到這羣中害,如第二期一樣,也有若干自由人。不過從來的自由作家,只注意農村,以民衆爲研究之主題,對貴族作家懷難以調和的敵意,然而新自由人作家已不復盲目地溺愛民衆了。新自由人作家契訶夫(Chekhov)說,'溺于戀的結果,就淡然于世間的愛憎'。亞推里(Ertel)在其書簡中,充分地含着全新的西歐資產階級式社會觀,他喜歡新鮮的空氣,但并非民粹主義之追隨者,不過浸于農民之健全生活狀態——雖然這時候很少——想休養精神得到大的藝術底慰安。他的一切書信中,沒有尊重民衆的痕迹,他如憎俄國社會'太殘酷的風習'一樣,憐民衆而且愛民衆。他以爲新智識階級之任務,是建築真理王國之基礎于地上,組織言行一致的堅固的生活狀態。這生活狀態,又不是將西歐資階產級生活照樣移置,而是以對于人格勞動智識及正當權力的尊敬之念爲基礎而建築,而且不可不放在唯物論基礎之上的。巴米雅洛夫斯基憧于市民生活狀態,亞推里則以聰明地組織的資產階級生活,是救俄羅斯的。懺悔的托爾斯泰厭惡文明與都市而神往于古昔,但自由人作家之亞推里及契訶夫等則自幼即信用都會之進化與文明。這時代新文學家之羣,在系統上生活上及思想上是千差萬別,Maxim Gorky, Reshetnikov, Klynev, A. Block, Alexandrovsky, Andrey Bely等各有其不同的人生觀,站在不同的見地,不過最近四十年的最新俄國文學之代表者等——契訶夫,Manin-Sibiryak Fofanov, Bryusov, Block, Veresaev, Gorky, Skitalets, Petrov, L. Andreev, Shmelikov, Yushkevich, Serafimovich, Gusev-Orenburgski, Korney Chukovsky, A. Lunacharsky等以

及其他，——都是都會作家，是神經過敏而探新奇的現代都市之產兒，他們所描人物與題材，都帶資產階級底都會之印象。六十年代作家烏斯彭斯基已不說土地之力而想說資本之力，諷刺家Sartovikov諷刺暴發戶，涅克拉梭夫描寫資本家於現代人之詩中了。不過他們是站在民粹主義見地，對于資本主義害毒作不完全之觀察的。只有阿斯特羅夫斯基，梅里尼科夫・裴精爾斯基(Melnikov Pechersky)波波爾金(Boborikin)發見與新社會組織發展連帶的新世界。阿氏的貧非罪，雷雨，狼與羊，貝爾金之婚禮等，是一八五〇——八〇年代蓄財時代之文明，描寫新家庭生活與商賈內幕以及買賣新人的代表者，使用倉庫，商店，規則，利率等名詞。貝精爾斯基亦描寫同一時代，傑作林中，山上，結構之大，智識之博，人物之複雜，使人驚嘆，伏爾加河畔商人生活，藉其靈筆而永傳。博學的波波爾金若干作品是新都會俄國之貴重文獻，他的事業家，俄國之雪佛里，哥洛維，山峯，桑爾庚等，描寫資本對于土地之漸勝，表現他是一個深刻觀察社會組織進化的聰明研究者。他精細地寫俄國資本階級，精明强幹的資本家，與從前的空想家浮浪漢迥乎不同。阿斯特洛夫斯基的喜劇寫出'黑暗社會'，波波爾金之小說則表現歐化的商工業家，自覺自己政治權力的紳士，示五十年間俄國資產階級進化之迹；深受左拉影響的波氏之作，正證實俄國推園時代宗法社會之告終。不過他描寫'布爾喬亞'社會，沒有透視體驗其眞相，僅做了一個好的攝影家。貴族作家描寫其社會太主觀，智識階級又過陷于客觀底描寫了。結果作品往往如屠格涅夫說的'索然無味的肉饅頭是不能使人滿足的'。這時代新作家布留梭夫'高爾基，Alexeyev，Yushkevich，Shimelev，Rukavishnikov，Surguchev等，少年時代都在小商店，工廠裡，堆棧之中住過，備嘗經驗與辛苦。小商人之子的契訶夫的在與當時大新聞創辦者 Suvorin 的信中，描寫當時自由人青年的血從奴隸之血變爲人類之血，不復以做官追隨富貴，以得吻教士之手爲榮。他自己，也正是第二期自由人之代表。試將契訶夫櫻桃園之路巴亨和Saltovikov之德爾諾夫一比，就可明白看出其差異了。'鷹似的飛翔于草原之上'的壟斷者和黃金奴隸的富豪之事，成了俄國文學最流行的題材。Sibiry

ak作麵包，黃金，哥爾駭夫兄弟等小說，契訶夫作斯黎皮，三年，實行之機，斷匡，櫻桃園，Tairov 私淑左拉，描商人社會，高爾基作哥爾堆夫描寫伏爾加之富豪和瓦爾瓦拉等劇，Naydenov作瓦牛蕭之子女，庫普林(Kupling)作長篇馬洛夫，Surguchev 作在磨坊。這一期的作家，是新生活之主動者，描寫高談政治和自由的資產階級和市井俗人。商人生活在六七十年代已爲巴米羅洛夫斯基及烏斯彭斯基所描，Shimelev和 Artsbashev 亦描寫他們，契訶夫寫各種的商人，庫普林作平和之生活，Yushkevich 著結婚之滑稽及眾舞儀雷。富豪'馬羅金，'商人'柏塞維諾夫，'青年'沙寧'都是新典型新性格，又是起分化作用的農村之產物。換言之，卽係從自然經濟到資本主義經濟的資產階級俄羅斯的人物。這資本主義，是民粹主義者及莊園作家所深惡不堪的。八十年代及九〇年代初期之作家，詩人，批評家，政論家，都是極端個人主義之戰士。Minsky，Elyusov，Balmont，Volynsky，Abramov，Ertel等，比較個性與社會性，主張立于善惡彼岸的尼采主義。階級及國際之戰爭，更利于這思想之傳播。表示個人纖細的情緒之美的尖銳藝術，代替娛樂藝術及社會傾向之藝術(如移動展覽會派)了。文學脫離民衆之領域，'爲藝術而藝術'，'耽美主義'，'藝術超越生活'等類的標語，成爲新作家的旗幟了。纖細的情緒之神經質的藝術家出現，代替藝術之苦行者如 Pomyalovsky 之笨重之筆了。這新神經質有機體，是應新都會生活條件而生。托爾斯泰涅克拉梭夫等所描的馬車的平和如夢的生活，變爲汽車火車的急于泉湧變換如電影的生活了。Walentsov所描寫的舊俄大村落，閱察洛夫及屠格涅夫貴族之家中的平靜氣象，變爲布留梭夫所描寫的緊張喧騷迅速的機械的都市了。難怪得女僕在屠格涅夫紀念展覽會中看見屠氏所坐長椅子不禁驚訝的。不過，雖然在都市住慣了，莊園生長的布寧之作品，和豪商之子的 Rukavishnikov 及都會詩人布留梭夫作品一比較，仍就可知環境如何影響于作品之中。所謂比較富鼻煙壺的短篇，十五分間的戲劇等新作，是都會作家之產物，爲從前作家所想不到的。

一八九一年至九二年的飢饉與霍亂疫之後，世態一變；紡織工大罷工及革命無產階級出現于歷史舞台以後，第四期開始了。第四期自一八九六年起，經過一九一七年之革命到一九二一年止。這期間，看見工業之發達，勞動者之活動，都會及農村之階級鬥爭；而且有一九〇五年及一九一七年之革命。於是反對富豪仇視商人的作家出現，代替想使資產階級生活鞏固，圖個性之發揮的資產階級作家，而和他們抗爭了。

這些多數新作家，從都會有識無產階級及農民知識階級之的出來中都有。爲小說作家的，有高爾基，A. P. Chapigin Grebenshchikov，Vsevolod Ivanov，M. Vorkov，Chulkov等，詩人有Fedorchenko，Gastev，Gerashmov，Krilov，Paletaev，Aldanov V. Cazin等，勞動批評家有F. Kalinin等，農民出力作家及詩人有Volkov，Kruychkov，Oreshin、Essenin，Kluev，Abramov，S. Fomin，Radimov等。老布爾塞維克諷刺家Demian Bedny，也是農民出身。亦由社會下層出身的作家之同時，各種身分的文人也有到了把握革命的無產階級之見解的。例如小說家 Velesaev，Yushkevich，Gusev-Orenburgsky，Serafimovich，及詩人 E. Tarasov，Y. Kniyazev，S. Gorodetsky，以及批評家 Lunacharsky，Andreevich，Kranichfeld，Lvov-Rogachevsky，Trotsky，Voronsky，Varovsky，Polonsky，Poliansky，Fritsche，Kogan，政論家之 Lenin，Kamenev，Martov，Bogdanov，Pokrovsky，Plekhanov，Zaslich，Potriesov，Adamovich；Akselrod-orthodox，Ditsche等。馬克斯主義及社會主義世界觀，代尼采主義而成爲時代精神；新時代小說主人公是革命民衆，集團意志表現者，新生活創造者。要之，心之動搖的哈孟雷特，爲熱情家董吉訶德所代替了。不絕把捉新俄社會現象的波波爾金一八九八年作無產階級生活之小說吸力，描寫階級鬥爭及無產階級吸引智識分子之力。這時期，藝術使命任務問題也引起廣大的論爭。與勞動大衆聯絡的作家，與禁慾的民粹主義者不同，是唯物論的樂天主義者。因爲他們是生于資產階級社會的，浸染于動亂的勞動的都會之雰圍氣；不過他們是謳歌工場，不是歌頌高樓與華廈。有騷音速力與美的都會，因作家之了解新時代精神，與

他們以誇張及電文的文句。未來派都會詩人Mayakovsky 歌'市街是我的畫筆；大地是我的調色板'。都會，飢餓，王的作者Yushkevich描的一個主人公說，'羣衆在我胸中高叫'。金鐵之聲，與詩人以新的韻律。如果貴族出身詩人的新詩人是低音，則大地及工廠詩人是大鼓銅鑼了。一八六一年桑布洛留波夫說Nikitin之詩缺乏社會要素之故，是因爲環境尙沒有革命氣味的出現，但預言遲早社會底題材將爲詩之全部；一九〇五年及一九一七年之革命，正與深的印象于俄國最新文學之第四期。大衆的生活，大衆之英雄主義，集團之思想與意志，是新藝術家之材料。對于英雄主義底浪漫主義與社會主義創造力的熱烈信仰，是現出到將來的新詩人所懷抱的心情。

以上是呂沃夫羅加夫斯基的分析。俄國文學在口碑傳說及歌頌英雄的史詩（如伊哥列夫軍營之頌Slovo O Polru Igoreva）以後，卽女王加德林時代的宮廷文學，如Derjavin Cheraskov, Sumorokov等；接着就是中下等開明貴族之文學，普希金，萊孟托夫，哥哥里雖痛烈反對腐敗官僚社會，但在詩意中，總不免含有貴族氣味。十九世紀下半隨着貴族文學之衰微，發生平民(Razno Chinets，英文Folk，職業平等者或雜階級之意)文學，卽民主主義小資產階級底智識界底文學，他們眞正痛恨沙皇政治，同情農民而幻想'于鄉下人的社會主義'——此卽民粹派時代之文學了。隨着都市之發達，文學亦幾經變遷，新德謨克拉西的社會層出現，文學亦德謨克拉西化，更社會化，再因有產階級無產階級之激烈鬥爭而社會主義思想流入于新文學了。同時文學之形式，也因階級之變遷而不同，生活有保障的農村貴族，得以很恬靜地作長篇的傳奇小說(romance)，細描天然之風景。平民派的文學完全不注意于文學的技術，作品也想'鄉下人'的粗糢。都市發達，纖細的頹廢香味的作風發生，而人類因都市生活之繁劇迅速，神經興奮，生活不定，就不能像托爾斯泰論年論月作浩蕩的長篇，只是寫斷片的短篇或雜談小說(tale)了。同時文學作品的主人公，到了現在，無用的人，一時英雄，感傷者，哈孟雷德式的人物，伊凡，加拉馬左夫，安

那德瑪，醫生格朗邪曹夫式的人物已成過去，董吉訶德式的抱大志，有如鐵意志如燄熱情者，成爲作品之主人公了。

呂沃夫·羅加赤夫斯基根據實際材料，檢討自一八八〇年代至現在的俄國文學發達之過程，以上所戰者，不過是他的一個緒論的撮要。其精萃之部，實在還是他的本文，在這緒論中還不足以見他深倘之論。其第一篇論貴族之殘骸，第二篇論都會文學，第三篇論動亂的都市，第四篇論當代文學，這當然是無從介紹起的，希望讀者去研究原書。在這有限的篇幅中，無庸贅述了。再俄國革命後十二年間，文學的變遷及文學思潮之發展，亦莫不是隨着社會政治情況，經濟條件及經濟政策爲轉移的，這俄國的 Kogan 教授，列捷尼夫，以及日本之昇曙夢及藏原唯人，片上伸，岡澤秀虎諸氏都論得很多了。

(註三三)看了以上樸氏及呂，伊兩人光輝的敘述，與從來文學史的狀態，我們恐怕都有一種新文學史建設之要求罷。茲試將樸列汗諾夫對于文學史的意見略言之。

文學批評與文學史之間，原有明確的區別。因爲在批評，批評家自身之世界觀，即其根本規範，幾乎完全是主觀的，又從歷史上來看，批評與一定的 Moment 有密接關係。批評之基礎不受任何方法論之限制，在其判斷之構成上，是自由的。情緒之接受，觀照，批評家自身之見地，是批評規範之第一要素。此外還有一種批評之特性的敎訓主義(didactism)，雖然這傾向是站在科學客觀性以外，但指導傾向，啓蒙傾向也有必要之時的。

然而文學史，則對于作者是無所謂指示敎訓，亦并不感覺爲什麼所魅惑。文學史之任務，主要地在實證地發見文學現象之起源，發展，及追求這文學現象之將來進化。無論某種文學方法論的成見，在某種程度上總是有損於文學史之科學底實觀性的。

不過雖然如此，有時批評往往因批評家之博識與其客觀見地，而接近科學底客觀性之界限的。這樣，即是表示文學批評與文學史之間存在的相互關係有確立的可能性。由此可以明瞭批評是文學史之第一步了。

機列汗諾夫具備廣汎的學識，實直達這科學性核心的客觀批評家。而他的文藝批評，往往越批評之界限成爲史文學底研究了。此際機列汗諾夫與其稱他爲批評家，不如稱他爲文學史家還要確當了。機氏將自己方法論的立場作爲史文學研究之前提，在自己的著作上無論何時保持理智主義者的態度。他的理論分析與其世界觀有機地貫通着，而有條不紊，形成嚴密的體系。從他的科學批評到在其議論之中所表現的科學文學史，不過一步之隔。俄國正統派的學者斐萊茨(Peletz)說得好：'文學底事實，是文學史之使命。對于史家，知道這些事實固然一定必要，不過在那本身，無論在全體上在部分上還未足以構成科學。僅僅認識事實，甚至于沒有完成科學之初階。必須理解事實之意義及重要，追求其事實之起源及與其他文學現象關聯的這事實的意義，地位；則于史底地觀察的事實，才成爲科學底事實了。'(斐著俄國文學史方法講義)機列汗諾夫承認科學底文學史，在各個文學現象之認識上，在未來文學之理解上，與文學史以重要意義。'一般地，歷史——從而文學史也如是——實際上可稱爲巨大的墓地。爲什麼呢？因在歷史中，死的東西比較生的東西多。然而過去安眠着的這巨大的墓地，同時是未來所擁抱的搖籃對于"求知者"者，時一徘徊這墓地，怕不是無益的事；因爲這可以使我們明白從前一切興衰之迹。'(桑布洛留波夫與阿斯特羅夫斯基)又如在第三章中曾經引過的，他提出文學定義與文學史關係問題：'……普通的俗人異口同聲的說：文學是社會之反映。……然而文學怎樣反映社會呢？社會又是如何發達呢？社會又發達如何反映于文學之中呢？如何文學形式適合于人類歷史發展之各階段呢？……如果文學是社會之反映，則在談論文學發展以前，必須了解給與社會發展的壓力與社會發達之法則……'。可惜過去的文學史家，不注意于此，而'研究人類精神之發達，與百年前的見解同一窠臼'，也可說是不勝奇怪之至了(近代唯物論史概論)。機列汗諾夫完全贊同基左(F. P. G. Guizot)的文學史觀'一國之文學史，係該國社會史之產物'(俄國批評界之命運。參看第十章第三節附註)。基左以爲法國'古典文學系統'係法國社會上流階級之創造物，是不錯的。如他要細心注目于舊秩序

與'古典系統'之間之歷因果關係之上，則基左的文學史研究，他說，必可使嚴密的科學之要求滿足罷(俄國批評界之命運)。樸列汗諾夫也不否定將各國文學看作那國國民'精神'之表現的德國哲學之見地。他將'精神'的概念，變為歷史任務之概念，將精神之表現，翻譯為唯物論的文字了。'造成對於某國民文學的普遍見解者，與該國民之歷史任務之理解有關。由此文學觀與社會批評觀必有當然密接關係，也是必定之勢。'(前書)作家個性與社會性特殊密切關係。十八世紀俄國社會生活，在當時大諷刺家封比金(Dennis Ivanovitch. Fonvizin)之思想進化中，明瞭地畫出來了(俄國社會思想史第三卷)。

樸列汗諾夫在其俄國社會思想史中，雖以論俄國思想之歷史為主，但可認為科學底文學史研究之Episode的記錄，實多不勝枚舉。前面我們說過樸氏不滿意于文學是'社會之反映'之空洞定義(第三章)，以為文學反映階級之美學及心理，首先就帶階級的性質。他將他對于文學之階級自然性之意見，應用于俄國文學自彼得到現在之進化：

'彼得大帝改革以後從歐洲浸透到俄國的新文化，保持"貴族底"性質好久，我已經說過了。這尤其在文學上顯明。雖說農民階級在文學之領域幾乎當初就送出像 Romonosov 似的卓越的人物，但我國文學家，長期大部分是從貴族而出的。在繪畫上，雖不能說完全相同，但首先也是僅為滿足貴族階級之審美趣味而作的。不過這階級中保守的部分，就是有興味于文學美術，頭腦却太不開明。實踐上，他們幾乎是不要文學的(繪畫，或者至少以肖像畫為有用)；這階級之主要需要，僅以最高官廳或憲兵所作的"直接行動"為滿足。然貴族階級中急進部分，恰在歐洲第三階級對于僧俗兩者之專制已經開始鬥爭之時，在文學上開始表現自己的一些傾向。貴族之青年思想家，雖一方面繼續'大領主老爺'的氣質到脚尖，同時對于自己階級醜惡至極的利己表現，放嚴厲的攻擊之矢。於是在十八世紀，他們已對奴隸制的濫用下猛烈的非難，甚至有主張這制度之完全廢除者。也有人主張，這一實現，就可使貴族階級特權完全消滅，使資產階級得以達到廣汎的政治經濟之發展的。……然而有急進思想的貴族，終于不得不痛感他們的無力。赫爾岑在日記中已

太息'我們的命運中苦惱是之最壞的了'。在文學及藝術上，貴族影響在十九世紀之中葉，爲雜階級的平民派(Razno Chinets)所取而代之了。平民派人們加入俄國'第三階'的組織中，不過他們是代表那民主主義的一派。其他部分——在經濟上有力的一部分，對于我國文學藝術的發達，長期間沒有什麼直接的作用。……文學美術及社會思想之貴族時代過去，平民派時代接踵而起之時，常以進步的思想，開始嘲笑最近過去的貴族時代之"無用的人們'、零餘者)的平民派，自信不致再蹈貴族的那種"可悲的任務"了。然而，他們在數量上雖較進步的貴族多得多，但在社會勢力上依然是不足道的。"保守派"在舞台上新敵手——無產階級——沒有登場以前，是容易踩踏破平民派實際的鬥爭計畫的。……這樣，若干進步的自稱爲馬克斯主義者出現了。……於是，新的，現在尙繼續着的時代，繼俄國社會思想史上的貴族時代及平民派民粹派時代之後而出現。不過在這時代，一階級或一社會層之知識領導權，沒有以前那樣顯著。現在，沒有所謂支配的思潮，智識之力現在都分爲兩極，卽有產階級之極與無產階級之極。此外……還有舊流派的理論家，……然而他們的時代已經過去了。我國社會思想史之整個未來史，將由有產階級與無產階級之階級關係而決定罷'。(俄國社會思想史第一卷第二五章。此書樸氏著于二十幾年前，在現在，明白是無產階級勝利，因而也是無產階級思潮和文藝勝利了。)在上述斷片之中，樸列汗諾夫指出俄國文學之階級進化之的確道標。在這裏，經濟的影響，一目瞭然。我們將這道標深入文學史領域，將達到文學史問題之極有興味而科學的必然解決罷。在這文學史問題中，含有階級的題材，形式，體裁，以及給與特色于某一階級的文學底美學的創作手法等等問題。這樣，文學底影響與模倣，同樣可由階級觀點來說明。這就是說，文學之史底解剖，只有根據史底唯物論(唯物史觀)來能完成罷。(請參看羅可維萊夫'樸列汗諾夫論第三章'樸列汗諾夫的批評及文學史觀')



第七章　文藝上個性與社會性之考察

——樸列汗諾夫對于詩人本質，天才，與藝術派人生派之解釋——

在這一章中，我們將樸列汗諾夫對于纏着藝術家與社會的若干問題加以研究——即，詩人（廣義地說，藝術家）者，特質是什麽？詩人之天才個性之意義與價值在什麽地方？詩人作品的特質與傾向與社會之關係——即是說，所謂"為藝術而藝術""為人生而藝術"的歧異功過在于何處？這不僅是我們研究藝術家與社會關係所應解決的問題，而且是樸列汗諾夫藝術批評的根本前提。樸列汗諾夫以辯證法的唯物論給與這些問題以新的說明。

一　詩人與社會

樸列汗諾夫的意見，詩人與一般人同樣，'自己的思想與感情都是社會之所產'。（註一）因此，我們可以透過詩人，看到以這詩人為代辯者

的社會。

在文藝創作上，才能自然占很重要的地位，樸列汗諾夫亦不否認，'個人影響于社會之程度，視其個人之才能，我們也首肯的。然而，個人得以充分表現其才能，只是在社會上占必要而萬不可缺的地位之時才可能罷'。（註二）這是他關于歷史問題的意見，不過也同樣可以適用于文學創作之上。詩人不僅發揮其才能，其實詩人詩之一切特質，積極的或消極的意義上，是依存於他周圍的條件，社會底地位的。我們還可以將樸列汗諾夫的話重復一次，人類之天性（自然性）使人類有美底趣味及美底觀念之可能，人類環境之諸條件，則使這可能成爲現實。'自然，才能也包含于天性之中，不過才能之性質與內容，皆受環境之限制。才能之發揮，依于詩人之個性，而詩人之性質者，據他的意見，是依環境而形成的。'人類之性質受環境之影響而形成，這思想是關于人類性質之唯物理論之出發點。……社會組織是這環境最重要的構成部分，以社會組織說明人類性質，就是只要不是以"自然"（物）說明人類，即以"社會"關係來說明的意思'。（註三）他以爲只能以物（自然）說明人間，不能以人間來說明物（自然）。

這些原則，可以下述樸列汗諾夫的論證而證明。

'原始狩獵者之心理自然性，限制他中間一般得以成爲美底趣味及觀念的東西。而狩獵者之生產力狀態與狩獵生活非他，實在就是成形與這相應的美底趣味及觀念于他中間的源泉'。（註四）又在論托爾斯泰的時候說："催眠術之力"（環境之影響）是極其廣大的。有時此種力不僅征服剝削者，而也征服被剝削者。單這種力——雖然最初好像是不可解的心理現象似的——就可以說明托爾斯泰那樣實在偉大的人，也做上

流社會世態記者很久，以一種如作壁上觀的眼睛，來眺賞血被吸剝的民衆的原故。總之，催眠術的影響也表現于托爾斯泰身上。生長于一定社會條件之下的人們，常常易于將那社會條件認爲自然而正當的東西，除非他的觀念因受由這同一條件所漸次產生出來的某種新事實的影響而變化'。（註五）

樸列汗諾夫這種意見，是淵源于馬克斯。馬克斯在政治經濟學批評序論中說，'人類者，是所謂"社會底動物"(Zoon Politicon)。人類不僅是社會動物，也是社會中最強算開始能夠離羣獨立的社會動物，離開社會的，個人的生產——已自動地具有社會力的文明人，偶然飄流到孤島上也許會有的奇事——與生來不同人談話接觸而能使言語發達一樣同是笑話"。又在資本論第一卷初版序文中說，'我覺得，以一個人爲種種關係之責任者，是最不應該的。即令這個人和這些關係反對之時，也依然不得不是這些關係的產物'。所以，我們對于一個作家做剝削者的表現者，對其個人，亦無非難的必要了。樸列汗諾夫說，'這是一切見解中最人道的意見'。只有理解人類是環境產物的唯物論者，才有達到如此人道見地的能力。托爾斯泰還沒有理會這眞理。對于認人類爲環境產物的車爾尼綏夫斯基所熱信的唯物人生觀，托爾斯泰却以爲是愚蠢的理論。

更進，馬克斯所謂個人無責任的意見，不僅是人道的意見，而且實在社會進化過程不變的眞理。爲那產生作家的社會體之代表者表現者的作家，據樸列汗諾夫之見，'那社會的嗜好，嫌惡，世界觀，習慣，思想，言語等等也和自己一起導入文學之中'。（註六）他以民粹派作家爲證，在這些平民作家之中，平民派特有的一切價值與缺點都分明表現着。'試比較烏斯彭斯基(Uspensky)的作品與屠格涅夫的諸作。那麽，讀者將可

立刻了解：這兩作家屬于兩個不同的社會層，教養于完全不同的條件下，而在藝術活動上，也載着全然不同的問題罷。屠格涅夫對於形成充滿他時代生命的感動的一切，其敏感不讓于烏斯彭斯基。然屠格涅夫是"貴族之家"的世態記者，反之，烏斯彭斯基則是民衆之世態記者。屠格涅夫爲藝術家，差不多近于純粹藝術家的境地……而烏斯彭斯基則非常屢屢迫近社會批評作家的現象。屠格涅夫除少數例外，給我們以藝術畫像，而眞正純是畫像。但烏斯彭斯基則一面描寫畫像，同時則以自己的解說塗以色彩'。（註七）烏斯彭斯基作品中這些性質，可以'社會底靈感征服了文學底靈感'一語而說明。他不像屠格涅夫單是一個藝術家，而且是重視大衆社會生活在人物心理以上的藝術家社會學者。他又稱普希金爲俄國貴族之詩人（按貴族之詩人與貴族的詩人是有點不同的），名坎特米爾（Kantemir）爲'西洋化的俄國貴族思想家'。雖然這作家如何尊重科學底趣味。（註八）

他說——

'新階級產生其藝術家，而這藝術家在與舊流派爭鬥上，作爲訴于實在生活的寫實主義者而前進'。（註九）

雅可維萊夫說這句話就說是公理亦非過言。新階級欲取得政權，因欲使生活適應自己階級之世界觀，一定也發生改造社會的理想。這產生文學舞台上新的藝術家，同時也造成文藝創作上一個新的階段。横列汗諾夫名這爲完全的詩人。俄國正統派的學者，維塞洛夫斯基（Veselovsky）作詩人的定義說：'我們所有的詩之形式中，有由社會心理行動所形成的合理性的某物在。這不以美之抽象觀念決定詩句。詩者，永久是以這些的形式和合理地變化的社會理想綜合之形而創造的；我們

常與這種形動有關，我們之中也有人能夠以我們所名為詩底形象的那個形象來認識這形動的兇機者。這樣的人，我們稱之曰詩人。'(註一〇)若將這定義的抽象詞句——即'社會之心理行動'及'合理地變化的社會理想'——實際化，則與樸列汗諾夫所說的將無不同罷。

如果評論家是以其理論表示他對于社會關係的，則藝術家是通過其作品中的形象——尤其是其作品中的主人公來暗示他對于社會之見解的。藝術家的見解與其作品中主人公的見解有共同之點，是什麼人都承認，不消說得的。不過樸列汗諾夫的分析更進一層：

'藝術家作品之主人公所表示的見解，不能要藝術家負責。在那地方成為問題者，不過是性格描寫之——因而是見解之描寫之——藝術底真實問題：這是無可爭議的事實'。(註一一)他雖然不主張詩人見解與作品主人公的見解同一，不過詩人對于其主人公的見解是取同感的態度的，'我很知道藝術家對于自己作品主人公所表示的思想不負責任。不過，藝術家究竟往往表示自己對于這些見解的態度，其結果，我們可以就藝術家特有的見解下批評了'。(註一二)所以我們得以根據托爾斯泰的安娜克列尼娜來分析托爾斯泰的社會觀了。這就是說，'藝術家個人的世界觀'，反映于其作品之中，反映于他對于主人公的關係之上了。

為補助樸列汗諾夫所說的起見，我將瓦浪斯基所論藝術家之特質，與旦沃夫·羅加赤夫斯基在其名著最新俄國文學史概論緒言中論社會集團與文學家之關係者，摘譯如下：

我們已經看見瓦浪斯基繼續其前輩高唱藝術與科學有共同之目的——認識生活，所異者，只是方法之不同。他接着引柏林斯基論文因才智而有煩惱中所說的：

'詩者，是觀照之中的眞實。詩是觀念之具體化，是觀照了的觀念。……觀念是什麽，詩就是什麽。……藝術作品是最高的眞實。詩人不粉飾現實，不描寫應當如何的人，而描寫是如何的人'。瓦浪斯基接着說，'藝術家認識生活并不是抄襲生活，藝術家不是照相師；人生經過藝術家的"靈敏的鷹眼"，是轉變融會而貫通了……如哥德說的，如果描寫哈吧狗Mopce的完全肖像，撮一張影好了，用不着藝術家的描寫。藝術家認識觀念，然而并不是認識一切的。無認識之價值的，一切偶然的，無興味的，人人皆知的東西，他應該忽略過不看。在這意味上，謂藝術家應該會做盲目者，也是不錯的'。'眞實藝術家在這不斷變化之中，或在這令人眩惑似的生活之狂飆之中，以其藝術眼，耳，和'內心'，捉住我們沒有見着就走過去的，我們沒有留一個印象的，我們沒有注意的東西。他們從平凡的事實，創造巨大的東西。他們通過所知道所認識的東西，以藝術顯微鏡將物和物象擴大。'這樣，藝術的作品對於讀者才萬古常新，才引人入勝，同時才可以明白柏林斯基所謂'藝術上的現實比較事實上的現實更似現實'了。因此，藝術家者，是經過精密觀察而認實生活的。不僅此也。倘若詩人或作家不滿足于環繞他的現實之際，他自然不描寫它，而描寫它應當是什麽樣的人。所以柏林斯基上述最後的一句話應該加以修改了。這時候藝術家好像通過理想底"明日"之三棱鏡，看今日之現實的。所以這還是和剛才說的定義不矛盾。因明日之現實與今日之現實之對立，僅在相關之際，即僅在這明日成熟于現在現實之懷中'可認爲是其未來之前徵，其各個屬性，其面影之時，才不是素朴光桿的抽象幻想'。因此，他說也有似是而非的藝術家，如有似是而非的科學家一樣：

'藝術家也可以離去現實(理想或實際的)，可以埋頭于任自己的遊

戲與任何人以無興味的心情。這樣，藝術上也發生與哲學上科學上的唯心論相當的唯心主義了。藝術家有用象徵以代形象，有移于藉論證的思考以代藉形象的思考。此際，作品就充滿了判斷主張及其他類似的東西，再則藝術家將自己的作品以與其適應的觀念形態着色，有時有意地或無意地將人物，情景和事實歪曲。那時，作品就成為有傾向的東西了'。(註一三)

在這裏，我們看見藝術家創作過程上的根本特點了。

呂沃夫·羅加赤夫斯基更明晰地談到這個問題，不惜煩長將它譯在這裏，也可算是本節的結論罷。

'法國泰納在其論藝術史的名著中，指出藝術家與民族及社會有最密接的關係，然而他沒有作正當的結論，在論旨之半中腰裏徘徊中止了。卽他指出社會給與藝術家作品之影響之偉大，而沒有解剖那社會，沒有研究階級構成之素因，承認藝術之發達是與思想及智力之發達關連，墮于所謂啓蒙主義者之見解了。

'俄國馬克斯主義大理論家樸列汗諾夫在其史底一元論中，明確地打破啓蒙者之口頭禪"意識支配世界"的論處，證明生活之根源不在意識，也不在文明化的理智，而在行為的所以然。卽樸列汗諾夫將吾人之注意從泰納社會學底理論轉到馬克斯主義底唯物辯證法，謂意識之變化隨着社會組織而變化，社會組織之變化不是由言語之變化而生，而是由經濟形式之變化而生。這樣，啓蒙者以及泰納所不能說明的迷宮破壞了。而文藝家是與自己所屬之階級之生活，言語，世界觀，趣味，情調及意識形態有密切關係。現在，認才能最卓拔的文學家，是這樣的歷史底實際底人格——卽係生活在統一于社會集團的人類之間的歷史人，而

非令人想起絕海孤島的魯濱生似的孤立的人；係為現代社會關係之產物的實際人物，而非無為的隱遁者；（就是隱遁也是社會的原因）如蘭探巧妙地所說的，社會組織之影響，實"滲透"（Permeat）于他們精神之中。

'將歷史過程唯心底地說明以外，有唯物底地說明方法。即唯物論者謂"不是人類意識決定生活狀態，而是人類生活狀態決定他們意識之形式"，代替唯心論者"人類意識決定生活狀態"之說。認思想之過程隨着物質之過程，物質之過程隨着經濟底要素。……經濟底唯物主義者以為一切社會組織之根本，存于經濟之生產方法，生產者相互關係，家族生活樣式，政治制度，宗教，藝術及科學之性質，以及意識形態等，都是由這生產方法所支配決定的。

'但是馬克斯主義者又是辯證法論者，辯證法底地觀察社會之發達，檢討潛於孕育新機運的舊社會之底的各種矛盾現象。如馬克斯所說，辯證法認實現的一切事象，具有動底——即變化底性質；因此對于現存制度，不僅有肯定底見解，而且也有否定的見解。無論在何處社會，經過數十年之歲月，合理的易變為不合理的，歡樂極兮哀情多；畢竟一切萬事滔滔如流水的變化，昨非也許今是，昨日無用之空想，也許在明日歷史上變為不可避免的必要了'。

於是，社會生產力與關係不斷矛盾，人類之歷史不斷地發生階級鬥爭。墨守舊制度的支配者與擁護全體進步的解放者在這鬥爭的中心。

'學者及藝術家并不是生活于時間空間之圈外。而是常陷于階級鬥爭之十字火下的，而他們因有常人以上的敏感，停滯或進步的問題，常煩惱其頭腦。不管他們願意不願意，又縱然如何埋頭于純藝術或純科

學，仍不得不對于當時社會問題，抱着何種的意見，觀照目前正發生的事實，檢討其意義。而其檢討之際，他們生活上感情上有密接關係的階級或四圍環境的見解，給與他們以對于某種社會傾向的影響。……

'赤色處女地誌批評家瓦浪斯基說："文學及藝術固然帶社會上某階級的色彩，但决不能說像這樣的作品沒有客觀價值的。藝術家及學者有意地無意地實行自己階級的意志，但是學者及藝術家爲社會應做的最大任務，是在這階級必要的程度上，精確而認識地研究人生"。所以，以爲貴族出身文學家，資產階級以及無產階級作品，僅能表明不過是各階級利害攸關的東西，又將藝術家和烏斯彭斯基所諷刺的僅曉得"將我的肚皮弄肥"的俗吏同一看待，是非常的謬見。藝術家及學者之階級思想，决不是遍布于其作品內容之全部，他們無意識說出來的與他們想說的，往往不同'。(註一四)

呂沃夫·羅加赤夫斯基繼着根據樸列汗諾夫之說，指出過去文學家及學者的兩種典型：一是古典經濟學者理嘉圖 (Ricardo)型，他研究價值及剩餘價值之法則，探求必然的眞理，即令傾向于擁護資產階級利益的思想，然努力意識地研究各種現象之本來關係，在俄國文學史上，普希金，Ryliev 托爾斯泰，赫爾岑，涅克拉梭夫都是站在藝術之最高峯，咀咒虐待農民之貴族的。二是流俗資產階級經濟學者巴斯夏(C. F. Bastiat) 型，露骨地歪曲事實，汚辱眞理，抹煞事實，逢迎狹範圍利己底集團之意志。他不是無意的，而是有意的露骨傾向。這在俄國文學史上他指出Bulgalin, Gletch, Kukolinic, Vsevaloid, Klestovsky, Malkevicth Mensikov之徒，阿諛貴族，擁護舊社會及壓迫制度，即屠格涅夫所罵爲'狂熱之奴僕'的。呂氏所作最新俄國文學史概論，而系以馬克斯主義方

法，批評認識與所屬階級連絡的學者及文人之思想，深入創作家之堂奧，檢討其趣味，文體，語法，及情調之根本'，看出'學者文人都關于階級鬥爭吐露其見解，其思想也是援助這鬥爭'的。

社會階級的觀念，感情，信仰凝結于文學作品之中，所以我們研究藝術家，先要'這社會之發生'，探討國民生活之複雜事實中所發生的各種變化。這些變化亦必在'智力狀態之中，感情，觀念，信仰相互關係之中，惹起變化來'，所以其次我們就要窮究這些變化如何反映于詩人意識之中，以及這些變化如何屈折詩人作品之中這問題了。(註一五)詩人個性與其詩之特質也是與這社會組織及這社會之發達立于函數關係的。

二　天才之意義

如果我們忽略過在藝術上有絕大重要的天才個性問題，則對于詩人與社會關係之研究，可說是殘缺不全的研究罷。無論如何粗暴的唯物論者集團主義者，決不會抹煞天才之意義的；不過問題是：馬克斯主義者如何來看天才。

唯心史觀者以爲歷史是幾個英雄偉人所創作，藝術作品只是天才個性獨自的產物；相反，機械論的宿命論者則絕認否認個性之地位，天才之重要或以爲事都是註定的罷。眞正的唯物史觀者則不是占在這些獨斷論上的，恩格斯，考茨基(註一六)都沒有否認這問題之重要。自然，過分將天才捧到天上也是不可不警戒的。

樸列汗諾夫的意思，天才依然與凡才同樣，天才並不是不依屬于環境的。雨果說，天才常創造何等新的東西，'他與新型的觀念與感情于這世界'。樸列汗諾夫道：'在社會觀念之領域上，在認識新生社會諸關係

較之同時代人早的意義上，我們可以說，天才者是時代人的先驅，在時代人之前的。因此，我們就不能說天才與時代沒有關係。在自然科學界，天才發見許多法則。這些法則的作用，自然是不依屬于社會關係的。然而，在一切大發現的歷史社會環境之地位，第一，表現于智識之蓄積的準備之中，要沒有這智識之預備的蘊蓄，無論什麼天才一個人是什麼事也幹不出來的；第二，社會環境之職分，在將天才之注意指向哪一方的事實中也表現着。在藝術範圍中，天才最足以表現一定社會或一定社會階級之間支配的審美傾向。最後，第三，社會環境之影響，在給與多少可能性于個人天才能力之發達上也表現出來。我們自然決不能以環境的影響，說明天才個性的全部；而這是尙無何等證明的'。(註一七)總之，文壇遺產，社會要求與傾向是啓發天才的。天才是時代之靈魂，是時代之代表，然而決不是時代之創造者。泰納說'道德與才能之蓄積，不是爲個人而是爲社會的，藝術家決不是孤立的人。我們現在離有幾百年遠的天才，……然一聽到他們震動着傳達到我們的洪亮的聲音，可以識別叨叨的不平聲和難辨的呻吟聲——我們可以聽得到在他們周圍齊聲而唱的民衆之無限而嘈雜的鼎沸喧囂之聲罷。藝術之所以偉大者，不過是藉其調和而已'。天才會將環境的要求與傾向表現于藝術中，但是沒有他，別的人未必就不能將這些問題融會于自已著作中，——也許沒有天才的作品出世早，觀察深刻，描得動人，但這些問題之仍可以化于顏色，文字，聲音，大理石之中，則是毫無可疑的。可以說，一切作家之成功者，原因就在乎此。我們不必徵之遠也，譬如說郁達夫先生，郁達夫先生成功地方，就是抓住中國青年的苦悶——性的苦悶，經濟的苦悶等等——他的小說之得到許多青年之歡迎者，就是他所感覺的苦悶是中國

青年一般的苦悶，而他將這苦悶露骨地表現出來的原故。然而這苦悶的根原當然是社會的原因。所以郁達夫式的文學，也是社會的產物。而且，像郁達夫式'頹廢'決不是法國式，俄國式的頹廢，恰恰是一種國粹的頹廢，所以他的小說也是中國這樣的社會中必然的產物。

偉人天才只是歷史的推動機，決不是歷史的原動力。恩格斯說：'一國一個時代出現這樣的人物——而非別樣人物——自然純粹是機會。但若將這樣的人除去，……則代替他的人終久無論如何也總是看得見的罷。科錫加的拿破崙出爲軍事領袖，是機會；他的出現在困于戰爭的法國，是不可避免的；但如沒有拿破崙，他的位置也總有別人占着罷'。（註一八）樸列汗諾夫更在其論文歷史上偉人任務之問題中更加以發揮。法國大革命是近世史上一件大事。當時領袖羅伯斯庇爾（Robespere）在其黨內是沒有人可以比擬的勢力罷。但是他總不能說是黨中唯一勢力，倘若一七九三年一月他忽然被屋上墜落的一塊瓦打死，也總有人——縱然在各方面比他差——代替他的位置的罷。一切事依然和羅伯斯庇爾在世同樣的方向進行，吉倫特黨終不免于敗北的罷。但是，山岳黨也會倒得快一點罷——然而事情不過如此。即令羅伯斯庇爾不死，他的黨遲早也總是要失敗的罷。有影響力的個人，可以藉其智力與性格之特殊性，變更事件個別的狀態與若干部分的結果，但決能藉他的力量變更被限定的一般傾向。而有某種才能的人能藉其才能與大的影響力于事件之進行，必須受兩個條件的限制。第一，必須他的才能對于當時社會必要，而使他適應的東西比他人更爲適宜。如果拿破崙不是有軍事的天稟，軍事才能，他自然不能做皇帝。第二，當時社會組織在當時失其有用必要的特殊性不與個人發展以障害。如果法國舊政體還繼續

存在七十五年，拿破崙亦不過爲一不甚知名的軍官而死罷了。樸列汗諾夫在這論文中反駁聖皮韋在法國革命史中謂‘個人意志急激決定之力’決定事物進行的方向之論，指出法蘭西革命原因在社會關係性質之中，而社會關係的眞因又在生產力狀態之中，個人對于社會命運雖有大的影響，但這影響是由社會內底構造及其對于社會關係而決定的，個人特殊性行爲（才能，道德，智識，決斷，逡巡，懷疑……）也是在一定的社會條件下形成；對于社會的影響是由社會組織與社會力相互關係而定的。個人性格由社會關係在一定的時，地，程度上才成爲社會發達之因素。他引許多歷史上的事實來證明，眞實估定偉人的意義價值；（註一九）歷史上的偉人問題就是文藝上的天才問題，所以他的一般結論都是可以應用到天才問題上的。

如果某種意外的物理或生理原因，將意大利文藝復興期的三大巨匠密格蘭奇羅（Michael-angelo），雷渥納朵・達・文西（Leonardo da Vinci），拉飛耳（Raphel）在童稚時代就弄死了（這是‘偶然’，與意大利當時社會政治精神發展的必然過程無關），那麼，也許意大利文藝復興的燦爛期出現要遲，或者減其燦爛的程度，或者竟使意大利文藝史的這一頁留個空白；但是不能說歐洲之文藝復興就不會出現，不能說這一頁空白就不會有二流天才將他補起。沒有這三個人在意大利藝術史上固然減色，但是也許有同類旨趣的藝術流派，代替他們的存在。因爲他們的藝術也是當時智力感情雰圍氣的產物，他們決不是憑空創造意大利的文藝復興，不過最優秀地表現了當時美感情緒罷了。我們要知道在天才的周圍，實在圍聚着許多小的天才，如衆星之拱北辰。平林初之輔說在丹弟周圍，有許多小的丹弟，以和他同樣的文學信條，在創作和他的作品

同樣的作品；在莎士比亞周圍，正有許多小莎士比亞的存在。這就是說，一種藝術的內容形式，是一個時代的潮流風會，是同時代的進步者所共同神往體驗到它，不過在天才身上結晶，他最敏感而將它最優秀地表現出來罷了。多數無名的丹第，莎士比亞，就是所以培植促進王成丹弟莎士比亞的光燄的。歌德的浮士德，是有當時豐富的浮士德傳說和作品以及當時思想狀態爲前提的；少年維特之煩惱之有如是魔力使多數青年效維特而死者，實在是當時青年情緒正是在一個普遍的狂飈時代。'天才者，適宜于其發達的社會條件存在的地方，無論何時何地是要出現的。這就是說現實的一切天才——成爲社會底力的一切天才，是社會關係的成果。若然，就可以明白何以有才能的人只能變更部分的狀態而不能變事物的一般傾向之故了；他們是受這傾向之賜才能存在的。倘若沒有這傾向，他們決不能夠跳過隔着可能性與現實的門關'。(註二〇)

加奈耳(Carlyle)在其英雄崇拜論中名偉人爲'創始者'(beginners)。樸列汗諾夫說，'這是非常恰當的名稱：偉人誠爲創始者。因爲他比他人看得更遠，要求得更強烈'。然而俾斯麥也說，我們不能創造歷史只能等待創造歷史的時候。'究竟是誰創造歷史呢？這就是爲唯一因素的"社會人"，社會人創造社會之關係，然而在那時候創造這樣的關係而非其他的關係者，也是受生產力狀態所限制的。無論如何的偉人也不能將已不適合生產力狀態或尙不適合生產力狀態的關係縛于社會……最強有力的俾斯麥也不能使德國返于自然經濟狀態中罷'。(註二〇)中國的文學革命決不是陳獨秀胡適之兩先生創造出來的，但是沒有他們，也許這運動要遲二三年或者沒有如此活潑；不過無論如何倔強的林琴南先生也不能挽桐城派之頹運，只有徒喚'安有荆生！'而已。卽令有這荆生，也不過

是攘臂出來演一番Don Quixote的悲趣劇而已。

樸列汗諾夫說：'偉大的詩人，是自己時代及自己社會之Organ，表現者；因此，所以偉大'。(註二二)——這一句話實在將天才的意義價值，簡單包括說了——因此，我們對于天才的個性也是不可忽視了。但剛才說過，天才個性之全部不能完全以環境說明的——不過如彈力學能說明一砲彈的方向速度運動的路徑而不能說明砲彈各個碎片向何處飛散一樣，這絲毫無損于力學法則的——樸列汗諾夫指出一個研究天才創作活動的補助方法，究這就是主張詳細研天才個人性質及天才個人生活——所謂'傳記的方法'。他又說，'偉大詩人之所以偉大，在以自已表示社會偉大的進步。而天才表示這進步，同時常不免表示其個性。天才之性質與生活之中，恐怕有非常多的特相及事實，對于他的歷史活動無絲毫關係，而對于其歷史活動不發生絲毫影響的罷。但是恐怕在其中，不免有對于這活動之一般歷史性質一點也不變，而投射個性底陰影于其活動的特殊形相。這些特殊形相，可由詩人品性與私人生活狀態之詳細研究而說明，而也是必能說明的'。(註二三)但同時，我們也決不可溺于此種研究。因爲天才詩人生活之部分的特殊狀態，決不是說明他的創作活動之一般性質的。

維塞諾夫斯基說偉人決不是超自然的巨人而只是'由大衆掀起的某種運動之反映'。(註二四)樸列汗諾夫對于天才偉人的看法也相當是和這正統見解一致。少年天才魏寧格(Otto Weininger)他的兩性與性格(Sex and Character)雖然是一部不朽的書，但是他的天才論則頗爲'形而上學'的。他說：'天才不受時間威力之束縛，天才超越時代。故天才之創作與其前後之時代並無因果之關係'；樸列汗諾夫唯物的見解自然是

與這玄學見解不能相容。據魏甯格之見，天才詩人與齊齊小詩人之間，隔有不可溝通的深淵，而樸列汗諾夫則以爲這樣的距離是沒有的，一般小的詩人是天才之對律（Anti-thesis），但互之間，有繼承之關係，雙方都是社會階級之表白者。所以平凡詩人之意義，'在偉大詩人離開舞台之際'，尤其重大而顯著。（註二五）本來'一將功成萬骨枯'，未免也是不平的事，樸列汗諾夫的意見也可以說是非常'人道'的意見罷。他還說，'偉大云者，是相對的概念。在道德的意味上，聖經上所謂獻自己的心于自己的朋友者，也都是偉大的'。（註二六）

不過，太崇拜英雄，成了一種偶像主義，而太尊重流俗也不免陷于一種庸俗主義（Vulgarism）罷。羣衆固然未必是盡是'盲目'，然而也未必是那麼聰明而遠視。我們只要看各時代羣衆怎樣對待天才就好了。他們認爲'國民公敵'者是什麼人，他們認爲是'社會棟樑'是誰，也無怪乎易卜生說多數黨總是錯的了。英國詩人白萊克（W. Blake）說：'時代，都是相同的，唯天才恆超乎他的時代'（The ages are all equal, but genius is always above its age）；在天才常不容于流俗——自然他們後來又尊敬天才——的事實上，這話誠有未可厚非的。樸列汗諾夫所說的，是着眼于天才與環境之關係，此外在生物學上立論的斯賓塞，在病理學上立論的龍勃羅梭（Lombroso），甚至根據精神分析學研究的弗羅卜德，以及在歷史社會學上發揮其說的加奈耳，塔爾德，也各在這問題上作了一部分的發揮。（註二七）又據法國馬克斯主義者及統計學者阿丹（M. Alfred Odin）教授天才之起源之研究，根據雄辯的數字，知道天才與經濟環境有極密切的關係，生于優裕家庭，受良好教育，青年時代未十分受物質的焦慮：這些事實，是造成天才最大的機會。天才之精神無緣于貧民之

室，天才是不安于飢餓與貧困的。所以天才問題也是一個社會（階級）問題了。樸列汗諾夫和阿丹的研究，可說解決了'天才之社會學'；不過我們要研究'天才之個人學'，則還有請教佛羅以德及龍勃羅梭等的罷；這必須以心理學精神病學研究天才之性格，氣質，創造性，固執性，變態性，生活狀態及生活與實行之關係；這可說是分析天才之心的化學。伊科維奇說天才問題必須從事于集團底及個人底的二重研究，才會有新科學的天才學（génielogie）之可能，可說是很公平的意見。（註二八）此外從生物學，遺傳學，優生學上的研究也是不可缺少的罷。關于天才與民衆主義之贊否問題，在我個人覺得日本金子筑水博士所作論文民衆主義與天才一篇，大體上是值得首肯的，希望讀者參看一下。

三 藝術傾向與社會生活

這一節所述的是樸列汗諾夫最重要意見之一，本來預備另章來述的，因爲體例關係，併入這一章中；首先請讀者與以注意。

在藝術理論上所謂'爲藝術而藝術''爲人生而藝術'兩種主張的相持從英法到各國經過長期的爭論，藝術到底是for art's sake呢，還是 for life's sake? 藝術到底是要在象牙之塔中呢，還是要在十字街頭？在現在，自然是人生派得勝；不過要問：究竟是哪一派對呢？爲了社會，爲了藝術，藝術以遵循哪一個方向對呢？兩派當然各有各的理由：藝術派要說，藝術，本身就是它的目的，無論要用藝術爲達到某種目的，即令是高尚的事情，也是使藝術作品價值低下的。人生派或'左派'就要說，藝術家是爲社會而存在的，藝術并有助于人類生活之進步社會組織之改善

不可。(革命文學家則要高喊道，打倒貴族文學，革命藝術萬歲!)然而辯證論者素來是不持獨斷論的，問題不是這對那不對一語可以了之。科學的美學決不決定藝術之任何使命。美學目的在闡明藝術思潮某種潮流某種流派某種體裁之發生，是受了什麼原因的影響。美學不宣布藝術之永久定律，只是去研究藝術進化變化的原則。樸列汗諾夫解決這個問題首先就脫去從前窠臼。他首先提出兩方面立場的代表見解，繼續分析這傾向之所由來:茲將他的意見拔萃于下。(註二九)

車爾尼綏夫斯基，是六十年代批評家中最熱心擁護'爲人生而藝術'論的。他說，'所謂"爲藝術而藝術"者，與我們現在所謂"爲富而富""爲科學而科學"是如出一轍的奇怪思想，人類一切事業，爲使其不致空虛無用，必須貢獻于人類之利益。富爲人所使用，科學爲人類之響導而存在的，藝術亦非爲無用之滿足，必須有某種實際利益而後可'。他以爲，藝術，尤其是最眞實的詩歌'的意義，在'傳佈非常豐富知識于讀者大衆之中，更重要者，卽使科學知識普及——這是詩歌對于生活之偉大意義'。又在他的著名的學位論文藝術對于現實的美學關係之中，其十七條大綱，謂藝術不僅是再現生活，藝術作品極常有'判決生活現象的意義'。柏林斯基也說，'社會最高最神聖之利益，是平等分于各份子的幸福。到這幸福之路是認識，藝術導于這認識，有不遜于科學之力'。祖述車爾尼綏夫斯基的朶布洛留夫，趨于極端的皮沙烈夫更不待言了。涅克拉梭夫 Nekra sov) 也是主張藝術之功利性的，他名他自己的詩神(Muses)爲'復讐與悲嘆'之神，在某詩中表示他對于藝術的意見，托市民對詩人說——

你們詩人，天之選民

永遠之眞理之告知者喲！

不要相信沒有麵包的人

不值得譜入你預言之弦！

不要相信人們已經死盡！

在人們靈魂深處，上帝依然永生。

虔信者由衷的悲嘆

常在辨察你的絃聲！

做個市民罷！一面委身于藝術

一面爲切身的幸福而生喲——

傾其天才

于擁抱萬物的'愛'之感情。

反之，尼古拉時代的普希金則熱烈主張藝術之獨立性。如賤民，寄詩人等詩，一見可知。人們要求詩人對于人心風俗盡糾正之力，他輕蔑而激昂地答道：

去罷！平和的詩人

干你什麼事呢？

速在淫亂之中化爲木石——

豎琴之聲也莫使你們蘇生！

對于我的靈魂你們是如墳墓一樣的討厭。

因爲你們愚昧與恨毒，

至今，有鞭笞

牢獄與斧鉞的嚴刑——

在你們瘋狂的奴隸這也十分夠受了！

關于詩人使命的見解，他常重覆詠嘆下面的詩句，不啻是爲藝術而藝術的理論之鮮明的旗號：

不爲浮生的擾攘

不爲利慾不爲鬥爭，

我們爲靈感

爲美妙的歌聲與祈禱而生！

這兩種見解究竟是哪一種對呢？樸列汗諾夫說，首先我們就不當問誰對誰不對。'和其他類似的問題一樣，不應該站在"應當如此"的觀點來看。如某時代某藝術家迴避"浮生的擾攘與競爭"，其他時代則不然，對着鬥爭，對着與其有必然關係的擾攘在進，一定是在某一種社會條件下，某一種風氣支配他們如此的'。所以我們只應該問：藝術家及對于藝術創造有直接興味的人們之間，爲藝術而藝術的傾向發生，或者對于藝術的所謂功利底見解發生；使這種傾向增強的社會條件中，是什麼最爲重要呢？

先說樸列汗諾夫的第一個結論罷。

'爲藝術而藝術的傾向，是發生于藝術家和他們的社會之間有不調和之處的'。（又藝術家與其環境不調還有其他兩種傾向發生，後面還要講到的）尼古拉時代的普希金，法國的浪漫派及'高蹈派'（Les Parnaissens）（註三〇）都屬于此例。

普希金并不是一向就主張爲藝術而藝術的，在亞歷山大一世時代，他并不以爲人民活該受鞭笞獄囚和刀斧，而以非常的憤怒，高歌自由之頌道：

唉！極目四顧，

到處是鞭笞，到處是鐵，
法律之苛酷的恥辱，
束縛得氣盡力危的淚，
到處在偏見之濃霧陰霾之中有
那萬惡的威權……云云。

然而到了尼古拉一世之初，就有‘十二月黨’之失敗，社會上優秀份子死亡逃匿，結果道德知識日下。赫爾岑說在他年幼的時候，已經覺得上層社會的墮落，腐敗盲目，又說，‘周圍是陰森，是沉默，一切沒有反應，沒有人氣，沒有希望，此外就是極端地頑鈍，愚蠢而卑小。要想找幾個同志，不受走狗之威嚇，即受人們的驚愕，豈僅遭白眼，還要受辱了’。在這時代的普希金，一面惱于社會的庸俗苟且，一面又痛恨當時的支配階級，這是在他當時的信札中更可以明白看出來的。

以愛爲恥，以思想爲迂，
自然喜歡買賣，
叩頭于偶像之前，
希冀黃金和銀。

同時尼古拉和他的婢僕以及貴族界，則說不計較普希金‘幼稚的過失’，羈縻他，監督他，希望他做‘現狀’的歌頌者，想使他以前的詩神馴服，立于宮廷的道義之上。當時劇曲家庫科林尼克（Kukolinik）獻媚尼古拉，尼古拉也期望普希金有像他‘至尊之手救祖國’的‘愛國’作品。優秀宮廷詩人捷科夫斯基（V. A. Jekovsky）寫信勸他培植對于道義的尊敬，‘吾國青年因不實際的不良教育之故，羣染閣下以詩之美裝所包之狂暴思想。閣下已使多人得難治之毒害矣——此能不使閣下戰慄乎！才

能非重要，重要者，道義之大耳……'在這種狀態之下，聽着如此教訓，幾有動輒得咎之概，所謂'保護'云者對于他不啻是一種難受之侮辱，所以，憎惡這種'道義之大'，憎惡對于藝術一切功利的見解，向着當時的忠告者，保護者高叫——

滾開去罷，平和之詩人

干你們什麼事呢。

實在並非無故的了。而且堅執爲藝術而藝術的理論，自肯自負地高歌——

你是素王，孤獨地生啊，行自由之道，

向你自由叡智之鄉，

完成愛的詩思之實，

不求豐功偉業的酬報。

也可以說是當然之事了。

如果普希金這個例子還不十分妥當，那麼法國浪漫派及'高蹈派'的行徑，可說是最好的例證了。他們除少數人外都是熱心擁護爲藝術而藝術之理論的。戈且(T. Gantier)尤其是最好的代表。這熱烈擁護浪漫主義的詩人及批評家，穿着使'老實人'驚愕的紅色背心，作 Milan式鎧甲形，紐扣結在背中，抗議資產階級的庸俗。所謂幻想的衣服和長髮都是青年浪漫派與資產階級對立的標誌；(註三一)並且好尚蒼白的顏面，好像是抗議資產階級飽滿的表示。戈且說，'當時浪漫派中，盛行的蒼白，有時綠的近于死人的顏色，成爲一種時尚。這是使人帶一種拜倫的面影，這是證明煩惱于熱望，嚙于良心之齒，在女子眼中發生好的印象'。繆塞說當時有兩種人：'其一是苦惱的激烈的精神，爲病的夢想所

包，痛哭太息而曲着頭；宛如苦悶大洋上飄零悴弱的蘆葦；其一則是實際享樂除數錢以外無復關心的人。一是啜泣，一是冷笑；一是由靈而來，一是由肉而來'。總之，這是青年浪漫派與周圍資產階級矛盾而努力在外表反映他們反抗的心情之時代。因此，他們不得不反抗'有益的藝術'之思想了。因爲使藝術致用，就是強迫他們以藝術奉仕他們所深惡深蔑的資產階級的意思。戈旦記維尼(de Vigny)戲劇初演時的情形道：

"Chatterton"表演之前，充滿于劇場者，是那堅信詩畫以外皆俗事，以哈德堡和耶魯大學的新生們對待俗物同樣的輕蔑來睨視"布爾喬亞"的長髮青年'。這被輕蔑的"布爾喬亞"是哪那些人呢？戈旦答道：

'屬于此類者，卽銀行家，買辦，公證人，商賈，店員——一言以蔽之，差不多完全是不屬于神祕的 Cénacle (浪漫派團體——樸列汗諾夫註)以散文方法而生活者'。班維宇(de Banville)以爲照浪漫的意見，所謂'資產階級'者，就是指'那僅拜倒于五法郎的金幣除保存自己的皮衣以外無其他理想，在詩歌中僅愛好 Sentimental小說，在造型美術中愛好石版畫的人們'。

所以戈旦就痛駡當時的對于藝術持功利見解的人道：

'不然，蠢東西們呀，不然，患癡疸的人們呵，用書籍做 gelatine 的羹湯，用小說造無縫的長靴總是不能的……以未來過去現在的教皇的肺腑來發誓，不然，兩千遍不然……我是相信無用卽有用的一個人。我對人，物之愛，與其有用爲反比例!'他以爲'美的東西之觀念'與'社會政治底觀念'是如何有價値之天淵之別，與性質之冰炭不相容，說他說——

'我爲欣賞眞正拉飛爾的畫，欣賞裸體美女情願拋棄我爲法國人及

市民的權利'，可以瞭然罷。他對于惡之華作者謂藝術'保有絕對自動性，詩自身以外無目的，除在讀者靈魂之中喚起絕對意義之美的感覺以外，不許有其他任務'之言，贊賞不置。

同樣，高踏派及初期寫實主義者(福羅貝爾，斐庫爾等)也是對于圍繞他們的資產階級社會無限輕蔑憎惡，不絕誹謗的。福羅貝爾以爲他的著作之付印，非爲大衆，只是爲少數出類拔萃之人的，如他在某書札中說的，不過是'爲未知的友人'而已。他們以爲投大衆之所好，只是沒有才能的作家。理爾(Le Comte de Lisle)以爲所謂非常成功云者，卽低能兒的證據。

總之，由此可見'藝術家爲藝術而藝術的傾向，是他們和他們的社會不調之時自然發生的'。普希金與當時貴族社會矛盾，憤慨當時社會的齷齪卑污，叫一聲'平和的詩人，干你們什麼事'出一口惡氣；與法國浪漫派不安于資產階級社會，抗議資產階級的微溫小氣卑鄙及庸俗享樂，而作人與物價値依其所有的價値爲反比例的 paradox，是出于同一心情和原因的。這時候，功利主義的藝術論對于他們，無異是要他們對于他們所藐視嫌惡的社會，去作錦上添花的服務。這也是眞的，他們除了這可厭的社會以外，也沒有看見其他有何希望的社會。樸列汗諾夫這個結論可說是正確無比了。(在我國文學史也可以看見同一的現象。譬如中國晉末的'竹林七賢'就是一個例子。不少的人罵他們的淸淡誤國，罪浮桀紂，顧炎武〔這經世的經學家也可說是一個對于學問持功利見解的〕也痛罵他們的祖尙虛無，淸談亡天下，使天下無父無君而入于禽獸，謂'國亡于上，敎淪于下，羌戎互僭，君臣屢易，非林下諸賢之咎而誰咎哉'？(日知錄正始)。然而我們決不可忽略竹林七賢'實在都是大思想家

——嵇康尤是一個非凡的學者。他們之清談縱酒，清高自放，祖尚虛無，實在是對于當時風俗道德的一聲反抗，他們絕對不是全無心肝的，不過是憤慨當時社會而又覺得無可爲耳。如嵇康之非周孔，薄湯武，不堪流俗，絕山濤，傲鍾會；劉伶作酒德頌，……裸處室中，客至謂不當跑進他的褲襠；阮籍謂禮豈爲我輩設……王夷甫口不言錢……所以'擯闕里之典經，習正始之餘論，指禮法爲流俗，目縱誕以清高'（晉書儒林傳）實在也是對于當時的腐敗與禮教的一種反動。陶淵明也是如此；他因爲不願折腰，才放酒役于自然的懷抱。看他詠荆軻的詩也未必是一個忘情社會的人。我們理解這一點，才可以了解一切隱逸〔自然不是藉此沽名釣譽的〕狂醉于酒的詩人之意義。這也就是藹理斯所謂叛徒與隱士原是一個東西的理由。記得周作人先生在答某君非難蘇曼殊作品的一封信裏，說蘇曼殊的文章，正是代表辛亥革命前後的風氣，又說就是鴛鴦蝴蝶派是宣統洪憲間的一種文學潮流，一方面固然是傳統的生長，一方面也是革命頓挫的反動，自然流于頹廢，原是無足怪的。不過因爲舊思想的遺毒太深，變成玉黎魂一類的東西。如文學史不以個人趣味擇所喜的作品批評一番便爲了事，而要以敍述文學潮流爲主，則如我們在近代文學史中不能不談八股文一樣，在將來文學中也不能不對于鴛鴦蝴蝶派給以一定的位置。又說近日鴛鴦蝴蝶派之依然流行者，一面是上海氣的遺毒，一面也是革命失敗後的反動。又說，文學雖無所謂階級可分，而其中所表現的思想則是可以歸于某時代某階級的。因手頭無書，略記其大意于此。這所說的眞可說是精確而'人道'的意見，雖然周作人先生未嘗自稱爲唯物史觀者，或者亦未嘗想到其所說是正合于唯物史觀的。）（註三二）

不過一切作家與將其送出的階級陷于不調和之時，並不僅發生上

述爲藝術而藝術之傾向的。據樸列汗諾夫的意思，作家與其階級發生矛盾的時候可以發生三種狀態：

（1）'對于藝術創作有直接興味的藝術家及讀者之爲藝術而藝術的傾向，是發生于他們和圍繞他們的社會環境間絕望的不調和的基礎之上'的。（這個結論補充前一個結論的就是'絕望的'三個字）前述的普希金，法國浪漫派，高踏派即屬于此例。他們的特點，固然是與當時社會不調，不過他們對于當時社會，是不期待也不希望有何種變革的。法國浪漫派高踏派想不到法國社會構造變動，也不希望變動的。同樣普希金也不期待當時俄國起何種變動，到尼古拉時代，他不免是斷絕這種希望了。因此，他們對于社會生活見解的特色，就是絕望的，悲觀主義的性質。——不過這也幷不完全如此，作家與環境之不調又能夠發生相反傾向的；這到下面再講。

（2）'在舊秩序和藝術家之間調和完全不可能的意義上，在這不調和絕望'之際——藝術作品的課題又發生這一種趨向，即與唯心底生活于既失現實生活人們'。在這裏還可以發生的一件重要事實，就是變爲個人主義的傾向，想在地上求他自身也不明瞭的較高正義，即爲求更高的社會正義的反抗，變成個人主義而同時也就是向渺茫的理想主義底孤獨之摸索。這裏最輝煌的例子，樸列汗諾夫舉出易卜生——關于樸列汗諾夫對于易卜生的批評，俟于下章詳述。

（3）再就是作家全然和自己的階級斷絕關係，投于他所受其影響的另一階級了。'屬于上層階級的人們移轉到被虐迫階級之際，這並不是證明他自己一般地解放于一切階級影響之下。這不過是證明他沒有受他自身階級的影響，而新受到了其他階級的影響了。'（註三三）我們的任務，

就在先決藝術家之脫離其階級，發見在他心中喚起對于被虐迫階級同情的社會原因。這意見，可說也是淵源于馬克斯及恩格斯。"階級鬥爭在以某一定的程度，將達到終局的歷史底時機上，分解之作用，瀰漫于整個支配階級。"(註三四)結果，支配階級之部分，移到正爲自己解放而鬥爭的被虐待階級方面，脫退自己的階級了'。(註三五)像這樣一派，自然是要積極地主張功利的藝術觀了；像車爾尼綏夫斯基，涅克拉梭夫都是顯明的例子；這在下段討論功利藝術觀時還要繼續研究的。

我們現在再那相反的傾向——爲人生而藝術派的社會根據罷。這我們由前一個結論也可以推想得到的罷，樸列汗諾夫更下詳細的解釋道：——

'對于藝術的所謂功利底見解，卽欲在其作品之中附以關于生活現象的判決之意義的傾向，以及常與這連帶而來的喜歡參加社會鬥爭的覺悟，——是社會大部分與有實際興味于藝術創造的人們——之間，多少有相互同情之處發生的'。

不過在這一個傾向的範圍內，也還有幾種的不同的type：

(1)第一種就是由上述作家與社會不調所發生的第三種傾向發生的。卽作家一方面絕望于現社會，同時則有最近將來理性勝利之確信，因而投入現實戰鬥之中，自然要使自己的作品供獻于某種社會的目的。藝術家覺得有革新與他矛盾的社會之可能，他發揮自己的情緒，不徒用'美妙的歌聲'，而投入'浮生的擾攘'，加入社會的戰鬥，使自己作品趨于某種目的。譬如，法國大革命之前夜，法國急進藝術家，亦是與當時支配社會不調的。達維及其同派，是舊制度之反對者。這不調和，在他們與舊

社會勢力不兩立的意義上,也是絕望的。並且,達維及其友儕對于舊制度之不調和,與浪漫派對于資產階級社會比較是遠爲深刻——即達維和他的友儕向舊制度之顚覆這方面突進了。這就是兩者同是由對于社會不調而生,而所取態度則相反的。即戈且等並不是反對資產階級社會關係,不過是希望資產階級莫那樣凡俗難耐。但達維派則一面叛逆舊制度,同時則團結起來參加第三閥的營壘,想推翻舊制度所根據的社會。這即是說,他們與舊支配制度之不調和之感情,由與新社會(孕育于舊社會中而準備即刻起而代之的)之調和之感情補足了。'堅信最近勝利的俄國六十年代的藝術家,也完全是和這一樣。

革命正盛的時期,往往逼着熱烈提倡爲藝術而藝術的作家離開自己的座位,投到社會戰爭的旋渦中。譬如一八四八年二月革命淸涼風雨徧佈之時,法國藝術家中擁護藝術至上論者,多數又拋棄從前的信仰了。甚至于頹廢派大師,戈且認爲典型藝術家的波泰萊爾(C. P. Baudelaire)也來担任革命雜誌"De Salut Public"(共和之祝)之出版了。雖不久停刊,而他于一八五二年在杜鵬(Piére Dupont)歌(Chansons)之序言中,他高談藝術必須貢獻于社會目的,而以爲藝術而藝術的理論爲兒戲(Puérile)。——但是,反革命勝利,波泰萊爾連忙又回到'兒戲'的爲藝術而藝術的理論了,在理爾古代吟(Poimes Antique)的序文中,又說不同的論調了。如理爾所說的,'詩歌問題已經成了給與理想生活于沒有現實生活'的事情了。樸列汗諾夫說,'這揭開了一切爲藝術而藝術的心理秘密,眞是意味深長的話'。(根據這我們才眞正可以明白爲什麼'從文學的革命到革命的文學'的罷;從象牙塔的守護到要獲得大衆,與段祺瑞吳佩孚之到喫齋念佛,所取雖殊,根抵則一能。)——這一派的功利

藝術論者，可以說是急進的革命的實利藝術論者。

（2）第二種就是功利藝術論中最典型的一派了，第二帝國之法國作家，都全然沒有什麼進步的思想，反對爲藝術而藝術的理論。小仲馬（Alexander Dumas, Fils）是個最好的例。這一派可以說是社會改良主義的藝術家。小仲馬決然地宣言‘爲藝術而藝術’云云是毫無意味。他說，‘不以完成，道德化，理想，有用等爲目的的一切文學，一言以蔽之，是發育不良，不健全，死產的文學’。他和易卜生是近代社會劇的兩個典型作家；然而如果易卜生是痛烈大胆暴露社會的腐敗罪惡與虛僞，我們的小仲馬則是苦心忠言地盡勸道之責。他以爲作家負有極重大的責任，應指導民衆的道德見解，導于至善之道而避惡德之行。譬如他的戲曲私生子（La fils naturel）以及放蕩父親（La père prodigue）也都是有一定社會目的的；借他的話，他的作品是以支持這四面傾壞的舊社會爲必要的。

同樣，一八五七年拉馬爾契納（Lamartine）總評當時才死的繆塞之文學事業，以其無所貢獻于宗教底社會底政治底或愛國底性仰（foi）爲遺憾；非難和他們同時的詩人亦皆爲韵律而忘其作品之意義。杜塲（Maxim Ducamp）對于過度偏重形式批評道：

La forme est hella, soit! quant l'idee est au fond!

Qu'est c'e donc qu'un beau front, qui n'a pass de cervelle?

（大意：形式是美，不過！是思想在其根抵之時！沒有腦髓的美麗面孔算什麼東西呢？）

他又攻擊繪畫上浪漫派的巨頭道：‘與創造爲藝術之藝術的一些文學家一樣，德羅克拉發明爲色彩之色彩了。歷史及人類在他不過是爲精

選的顏色調和配合而用的工具'。他以爲，爲藝術而藝術的一派，已經斷了它的生命。

樸列汗諾夫決不以爲這是進步的思想，說在他們身上難看出什麼破壞的傾向。'他們之反對藝術而藝術之理論者，並不是想以什麼新的社會組織來代替資產階級的秩序，不過是想盡力將因無產者解放運動而動搖了的資產階級關係，強固起來，從這方面看來，他們和浪漫派以及高蹈派初期寫實主義派所不同者，即在此他們與資產階級生活形態和解得多這一點而已。一方面是保守底悲觀論者，反之他一方可以說不過是保守底樂觀論者'。

(3)最後，一切的政府，一切政府御用的作家，莫不是主張功利藝術論的。樸列汗諾夫說，'一切專政的政治當局，常常——不待言，要是對于這個問題注意之時——選取功利見解底藝術觀的。這是勢所必然——因爲政治當局使一切思想學藝效力于他們自己所效力的政權，是他們的利益之故。然而，有時固然是革命的政權，而多數時候則是保守的或者完全是反動的，因此，我們不能以爲對于藝術功利的見解，便大都是抱有革命思想，或一般地抱有急進思想的人們，是非常顯然的道理'。這眞是透闢入裏，精萃絕倫之論了。樸列汗諾夫在俄國法國文學史舉出幾個例證。一八一四年納勒季諾依(Y. T. Nalezinoi)的小說被當時教育總長Razumovsky伯爵禁止出版，這位教育總長論文學對于生活的高見道：'小說之文學價值縱高，不過要眞正有道德價值時才可以付印的'。這無非時要使藝術不得不有貢獻于他們罷了。尼古拉一世的近侍，努力勸普希金向眞理之道。阿斯特羅夫斯基(Ostrovsky)也非勞大人先們費心不可。他的喜劇'夥伴們以後算賬罷'付印，關心文學以及

……商業的人士，恐其有侮辱商人體面之時，教育總長 Shivmaitov 公爵致書莫斯科學士院長，請他"教訓"這個劇作家——說"才能高尙有益之目的，不僅在可笑及惡事之描寫，還要作正當之批評；不僅嘲謔而已，還要在普及高尙道德之感情——換言之，要有與罪惡對照之美德，有與可笑的惡的東西之描寫對照的使靈魂向上的思想與行爲；最後，惡行在地上已受相當之懲罰，如是再證實對于社會及個人生活那麽重要之信仰"。好一個勸善懲惡的文學觀，不過所謂善惡者，無非以他們自己爲標準而已。尼古拉對于文學也是站在道德的見地。他期望普希金。阿斯特羅夫斯基在陷于斯拉夫主義時期所作戲曲勿乘他人之橇（這在某種意義，很是教訓的）。大博尼古拉一世之讚賞。又譬如頗列我伊(N. Polevoi)批評那獻媚宮廷的庫科林尼克的愛國戲曲的文章，被禁止發行，而在頗氏自己也寫愛國戲曲俄國海軍之祖父及商人伊哥爾金時，據說'皇帝激賞他的劇作才能'了。

俄國統治者在這上面態度並不是特別例外的事。法國路易十四，這專制主義代表者，也堅信藝術不應爲其本身，必須爲社會教育之助；他那時代的文藝都是基于這個信念的。拿破崙一世也以爲'爲藝術而藝術'的理論，是討厭的'學者'有害的思想。他也想文學藝術奉獻于道德的目的，並且頗有成功了——當時 Salone 所展覽的繪畫之大部分都是描寫帝國領土戰爭之偉業的。(他甚至于還說莫理耶的"Tartuffe"要是作于他的時代，他也將不准它排演哩！(註三六))他的小侄也繼承其志，強迫文學藝術須奉仕于他所名爲'道義'者。里昂大學教授拉普拉德(Laplade)作諷刺詩國家之詩神(Les Muses d'Etat)辛辣地嘲笑這對于教訓底藝術之 Bonapart(拿破崙名)式之傾向。他在其中預言：國家之詩

神強迫人間之理性服從軍隊式紀律之時代上就要來，詩爲政治所支配，也沒有一個作家敢于表示什麼不滿了：

　　無論晴，雨，炎

　　涼，都要滿足——‘要有好的血色，

　　蒼白的臉，羸瘦的人大可嫌厭，

　　不孝的奴才，替我將頭砍掉，穿成一片。’

於是，拿破崙三世政府也忍不住這嘲笑了，拉普拉德就因爲不滿意于那種功利藝術政策，掉了他的教授飯盌。

總之，在一定政府命令下的創作，必定是帶功利性質，政治底保守主義性質或反動性質的。

綜上所說，在藝術派功利兩種傾向之下又有幾種不同的性質，大概說起來，有如下表：

藝術派
- 保守底悲觀主義（普希金，法國浪漫派，高蹈派等……）
- 極端的個人主義（易卜生以及藹普特曼等……）

功利派
- 革命底功利主義（達維以及民粹派的作家批評家，現代蘇俄作家等）
- 保守底樂觀主義（小仲馬，杜斯等……）
- 純粹的傀儡主義（庫科林尼克，一切頌聖的宮廷詩人，中國司馬相如楊雄之流……）

那麼，我們就要進一步問，對于藝術這兩個相反的意見，究竟何者適宜于藝術之發達呢？

這真是，殆亦難言也矣！眞正的辯證論者‘對于這個問題與社會生

活及社會思想之一切問題同樣，是不許絕對解決的'。樸列汗諾夫說，'這一切都要看時間空間的條件'。他問——

試想尼古拉一世及其侍從罷。他們想使普希金，阿斯特羅夫斯基及同時代的藝術家們做憲兵隊所想的道義之奉仕者。假使他們(指尼古拉等)覺得以如願以償了，那必定會發生什麼事呢？樸列汗諾夫道：'這就不難回答。爲他們的影響所軟化的藝術家之詩神，將變爲國家之詩神，而呈墮落最明顯的徵候；在其正確，力，吸引力上說，必喪失得非常多罷'。

他又說，普希金詩與俄羅斯之誹謗者，決不能算是他的佳作，謝謝被(尼古拉)認爲是'有益世道人心的教訓'的阿斯特羅夫斯基的勿乘他人之攜也不能說是很成功的東西。他這個戲曲，不過恰恰對于Bendkendorv，Shilinsky Sivmatov 及有益藝術之類似他們的其他同調的人們所想實現的理想之方向，走近了幾步而已。

更假定戈且，班維宇，理爾，波桑萊爾，龔庫爾兄弟，福羅貝爾等——簡言之，所有浪漫派，高蹈派及初期法國寫實派——和圍繞他們的資產階級環境和解，首先就委其詩神于對于所謂尊重五法郎的主人之效力，那麼會發生什麼現象呢？無疑地，他們將顯然地低下，他們的作品亦不免要非常奄奄無力，非常不正確而失其吸引力了。

所以如果要問福羅貝爾的波伐利夫人和阿捷(E. Augier)的巴烈氏之婿(Les gendrede Monsieur Poirier)誰的藝術價值高些，是沒有必要的。因爲'這差異不僅在才能之高下。其本身爲資產階級底中庸，與裝腔作勢之眞實頌揚的阿捷之戲劇底通俗性，必然地與對于那中庸小氣與架子輕蔑地搖頭的福羅貝爾龔庫爾兄弟及其他寫實派所用的藝術

方法，取完全不同的路徑。再則一種藝術潮流比其他潮流遠爲牽引多的才能，也是有其理由的。'

據樸列汗諾夫的意思，在一定條件下，藝術家不向實際目的，才能增高自己作品之藝術價值。而藝術家盲從當時社會趨勢，反足以貶損自己作品及作品中表現的觀念之價值了。他甚至于主張：'在某幾個歷史時期，聰明睿智的天才不願將無價之寶投于愚昧無識的群衆之前，應當使他們高唱爲藝術而藝術的理論'。(註三七)而在藝術家神往于自動的'純'藝術時，他的作品也會深入他所出生的社會地盤中了。在文學中藝術爲藝術的理論占優勢，這就是表示支配階級已不能支配人心，而且也是表示社會階級中(藝術家所托的階級)或至少這階級的一部分，對于當前的社會問題，多抱冷靜的態度。如其不然，他們必定要走'革命'或'改良'的路，而藝術的態度也必擇某一種的功利藝術觀了。但是這種冷靜態度也不過是表現社會的(或是階級或是層)各種心情——覺悟之一而已。

他又告訴我們，'對于藝術功利的見解和容易與革命氣息同棲一樣，也容易與保守氣息同棲的'。傾向于這種見解，是由于唯一條件——卽對于某一定的(無論是如何總是一樣)社會秩序或社會理想活潑的實際興味而決定；這興味倘因何而消失，則這種傾向也常消滅的。

不過，樸列汗諾夫自然絕對不是無條件袒護爲藝術而藝術的理論。他亦告訴我們如何一個偉大作家易卜生如何爲其極端主觀的個人主義損其藝術價值，他向我們指出如何頹廢主義印象主義等主空虛無力，如何現代資產階級藝術之墮落，如何現代藝術之不能從事爲藝術之藝術，如何現代藝術家(如布爾捷，庫萊爾，漢姆生等)對于社會階級鬥爭之盲

目……。

總之，樸列汗諾夫指示我們要以正確方法考慮這個問題。我們還將他的話吟味一遍罷。'如果某時代某藝術家嫌忌"生活之擾攘與戰鬥"，其他時代則反而走上戰鬥之途，那麼，這決不是因爲在各時代有局外人對于他們課以不同的義務('必須如此')，而是因爲在某一社會條件下一種風氣指使他們；另一種條件下，另一種風氣支配他們。對于事物正確的態度，不是以必須要怎樣的眼光來看，而是要以什麼以前存在，什麼現在存在的觀點來看'。這就是說，我們對于一切問題不能用'必然'的眼光，而要以'所以然'的眼光。過去的歷史家文學史家只講了一個'What'，排列了人名地名和書名，僅僅記載了某時代有怎樣一個事實；然而又有許多學者以倫理學的眼光來看歷史，拿法官的態度來裁斷文學，拿出一個條文或準則說文學應當怎樣，"How it must be"，乘着春秋之筆，下萬世之褒貶似的。(註三八)樸列汗諾夫則決不如此，他指示我們最重要的問題的"Why?"。如果一個人的觀念，是由他的環境所決定，則歷史發展上人類的觀念，是由社會環境之發展而決定，由社會關係之歷史而決定的罷。因此，所以我們要描述'人智發達'之狀態，而此際我們若是不以'怎樣?'(智力歷史之發展是怎麼樣進行的?)的問題而止，而提出極自然的'爲什麼?'的問題，那麼，我們將當然必須從社會環境之歷史，從社會關係發達之歷史開始罷'。(註三九)樸列汗諾夫的意見，就是問題不是'怎麼樣'而是'爲什麼'，不是表面上之確定，而是社會現象之實際發見。同樣，'我也不希望根據道義的見地來評價這個現象的'，他關于現代藝術之墮落現象這樣說。'我是如有名的話一樣，不泣，不笑，不過努力去了解。(註四〇)我不是說現代藝術家"必須"爲無產階級之

解放運動所靈感」不，如果種瓜得瓜種豆得豆，蘋果樹必定要生蘋果，梨子樹必定要結梨子，那麼，站在有產階級見地的藝術家，也必定要和這解放運動反對。頹廢期的藝術，必定是頹廢的(decadent)。這是必然的。而我們就是對于這"不開心"也是無益……'。這是何等開明的態度！然而只有眞正的辯證唯物論者才有這樣堅實而健全的開明態度罷。又如柏林斯基對于美學任務的意見(見第二章)，也同樣是這種精神，樸列汗諾夫所常喜歡復誦的柏氏的話，也是每一個研究文學者所應當牢記的典訓罷。

(註一)史底一元論

(註二)論歷史上個性之意義

(註三)俄國社會思想史第四卷

(註四)論藝術

(註五)再論托爾斯泰

(註六)烏斯彭斯基論

(註七)前文。

(註八)俄國社會思想史第二卷

(註九)俄國批評界之命運

(註十)維著詩論。參看維著樸列汗諾夫論。

(註十一)俄國社會思想史第四卷

(註十二)藝術與社會生活

(註十三)瓦氏論文集生活認識的藝術與現代

(註十四)呂氏最新俄國文學史概論緒論

(註十五)維可維萊夫樸列汗諾夫論

(註十六)參看恩格斯費爾巴哈——德國古典哲學之終結;杜林氏科學之變革(Anti-Duhring)及論偉人意義的書翰(社會主義學徒一八九〇年第三十號所載),柏者英夫唯物史觀——說明什麼又想說明什麼論社會上個人之地位者。

(註十七)史底一元論

(註十八)馬克斯恩格斯書翰集

(註十九)載文集二十年間中。

(註二〇)論歷史上偉人任務之問題

(註二一)前書

(註二二)烏斯彭斯基論

(註二三)柏林斯基之文學觀

(註二四)維著詩論

(註二五)柏林斯基與賢明的事實

(註二六)論歷史上偉人之任務問題

(註二七)伊科維奇在其著書之附錄文學底天才與經濟底條件一文中,分從來天才學說爲四類。第一是最舊的加奈耳,主張世界的歷史不過是人類一切進步與造成一切進步的實際所賴以存在的偉人之歷史,於是往往陷于過分感動于偉人之功業,迷了拿破崙和列寧之人物之誤。其次則是沾染社會學的觀念,奉斯賓塞的學說,主張偉人是照自己的形態所造的社會環境之完全而排他的生物。其次又有斷定天才是狂人視爲造成頹廢之特殊形態的龍勃羅梭立脚于病理學底理論(天才論)。最後有許多人追隨將加奈爾的理論給以巧妙的社會學外被的培爾德(模倣之諸法則)之見解。這著名法國社會學者將發明看做社會進化之原動力,而將一切人類別爲發明家與模倣者。——前者即造成一切進步的天才,後者不過是模倣他們的民衆。

(註二八)參看前書附錄。

(註二九)以下全篇俱根據藏原氏所譯樸氏藝術與社會生活。

(註三〇)Parnais 本希臘神話中的山名，詩神所居。法國這一派的詩人以一八六〇年共同發刊的詩集"'Parnaissiens Contemporain'" 得名。這一派詩人的性質，正是所謂'高蹈'；他們在詩上却力主客觀，不許個人的情熱；極端重視形式，主張作非個性的技巧的詩。理爾即此派的領袖。

(註三一)雨果夫人描寫這些浪漫主義者以奇怪服裝表示他們對于舊形態的反抗道：'他們都以長鬚長髮，作猶豫的樣子。他們穿着各種奇妙的服裝，穿着天鵝絨的上衣與西班牙式外套和羅伯斯庇爾式背心，戴着亨利三世的大黑帽'。

不過有一部分的浪漫主義者恰恰表現他們的原來性質，不忘他的環境和階級，為資產階級之孝子的。譬如伊科維奇所指出的巴爾札克(Balzac)以及小仲馬。

(註三二)在某種意味上，可說無論急進或頹廢，都是社會腐敗所生的一對孿生子，不過一個是向前突進地戰鬥，一個向側面逃避地頹廢，一個是積極地反抗，一個是消極地反抗，雖然，前一個是比較'長進'些，但後一個也總比向後做走狗反動好。明乎此我們就可以知道海涅的

在我的墓石之上，

我不希望詩人的桂冠，

只希望武士的劍冑。

而曼殊高歌'不愛英雄愛美人'，其根底的心情原是相通的了。此意容他日再詳論之。

(註三三)樸著赫爾岑與農奴制

(註三四)共產黨宣言

(註三五)赫爾岑與農奴制

(註三六)莫理哀依路易的保護在"Tartuffe"痛烈地嘲笑那些可憎的僞君子。這諷刺太厲害了，使僧侶全體憤怒，甚至惹起Lamoignon大主教之激烈抗議。巴黎一個祭司直接

上書皇帝控告莫理耶，謂他爲'歷史上出現的最玩世不恭者，無信仰者，接着人類血肉的人類衣冠的惡魔'。路易十四不得不禁止這戲曲在五年內排演了。這樣看來，路易十四還是理解自由主義的人。

革命藝術家達維也是和拿破崙大王最要好做他的宮廷畫家，這藝術家善描寫這大帝的氣色威嚴。所繪聖麥納德島上拿破崙縱馬的像尤爲有名。

(註三七)見柏林斯基之文學觀

(註三八)最近美國卡爾華頓高唱'社會學底批評'(Socialogical Cri icism)，對兩種謬誤的文學批評見解挑戰——即因將文學當用爲道學說教的功利手段，想將文學絞殺，所謂 demoralizing pedants;反之，因將文學與生活切離，將它抬到神聖先天的寶座上，同時使文學乾涸，所謂Arts for art's sake之蒼白信條(簡單些說，即功利見解與藝術至上主義)：也是相當正確的。文學不是什麼那樣神祕至上的東西，同時也不能當做宣傳的武器。只有馬克斯主義的文學理論，是文學眞正的'十字軍'：最深刻地而最正確地最理愛好文學者，在現代只有眞正馬克斯主義者。

(註三九)史底一元論

(註四〇)在俄國社會思想史序言中，二十年間序文中都重述這句話。

以上所引述者除零註根據之書名者外，皆取材于藝術與社會生活中。

第八章　樸列汗諾夫與藝術批評

在上述一般社會學底藝術學命題光輝之下，我們再進而研究樸列汗諾夫對于藝術批評規範任務之意見，對于內容形式問題之見解，以及若干作家與現代藝術之批評，和他對古典文藝之態度；並且再看看'布爾喬亞'以及'左派'批評家們又是怎樣批評我們的科學底美學批評家，並稍述樸列汗諾夫在現代批評界的地位。

一　藝術批評之基準

批評的眞實，眞實的批評。

'我們一刻也不要忘記，"批評易而藝術難"（la critiquest aiseé, l'art est difficile），不要忘記，差不多一切作品，就是最有好意于作者最同感于作者的批評家也沒有不會加以某種反駁與非難的。'（註一）首先請一切輕率的批評家鄭重這一句話罷。

不過這樣說來，眞實批評也就怕不容易了。究竟眞實的批評底規範

應該怎樣呢?

在第二章中,我們已經略爲知道樸列汗諾夫對于批評原理的意見,知道樸列汗諾夫不滿于政論的批評;他在與兒爾英斯基(Volynsky)爭論而作的俄國批評界之命運中,確立科學批評之基準;簡單地說,對于文藝創作現象,他是立于唯物論的見地,立于物質及因果事實關係上,反對觀念論的見地,反對精神與絕對觀念之見地的。更簡單說,即以物質底具體反對素朴之抽象。

所以,他的意見,批準底規範(基準)不是觀念主義底規範,而應該是唯物論底規範。詩的思想不是發生于'人類精神之秘密',而是起于給與創作資料于詩人,由社會環境給與詩人影響的結果。他說:'我確信,今後批評(精確地說,科學底美學理論)只有根據唯物史觀才會有進步的罷。'(註二)

如樸列汗諾夫說的,偉大理想主義哲學家黑格爾在哲學史及美學中,爲呼吸人間事實之新鮮空氣,時常離開唯心主義的冥府之際,喜歡引證歷史;此時在這老人之胸中,有一種得未曾有的輕快,這眞是意味深長的事。試憶及黑格爾的荷蘭美術批評……'荷蘭人從自己自身,從他們時代的社會生活提其繪畫的內容。不過他們借藝術之助,再現他們同時代的現實,這是無足怪的。'(註三)據樸列汗諾夫之見,引證歷史對于唯心主義美學是最危險不過的事。絕對理念之信仰在十九世紀已經非常動搖了,尤其是法國斯泰耳(Staël)夫人著其名作論文學與社會制度之關係(De la litterature, considerée dans ses rapports aves les institutions sociales),已經與觀念論以一大打擊。她說,'人類精神之發達,不過是人類社會發展之反映',以爲文學者,是國民精神之反映,是社會組

織的產物，其論十七世紀法國文學之一章，卽欲以當時法國社會，政治關係及其對王權之關係所觀察的法國貴族心理來說明當時文學的主徵。（註四）泰納更抱‘人類一切狀態的變化產生他們心理變化’的確信，更建立了藝術社會學的第一步基礎。雖然他們有許多缺點，沒有充分解决批評的問題，然而問題的雛形已經成立，而也可見在十九世紀實證批評已經占了重大地位，這也就是證明過去批評家愈接近我們眞正史觀一分，也就愈多得一分眞實的基礎了。（註五）樸列汗諾夫更肯定‘一切特定民族的藝術是爲其心理所規定，而其心理則是爲其生活狀態所創造，而其生活狀態則由其生產力及其生產關係而决定’的唯物史觀意見，（註六）繼着斯泰耳，泰納所未竟之業，確立藝術批評之新基準。

樸列汗諾夫又指出俄國六十年代之社會批評與現實結合之傾向。‘這時代的文藝批評特別尊重足以做“人生教科書”的文藝作品’，他在朵布略波夫與阿斯特羅夫斯基中很同情于朵布略波夫分析阿斯特羅夫斯基暴風雨的態度，‘支配人間的不是抽象的見解與信仰而實在是生活的事實’的主張；不過朵氏在唯物哲學還未完成全熟之時，他的批評不免混着史的唯心論的成分，而時常陷于矛盾之境。

樸列汗諾夫認六十年代俄國批評之根本原則是不錯的——卽無論對于藝術怎樣，不要阿諛，批評第一要求活的正義。樸列汗諾夫名之爲現實批評。現實批評對于藝術家不知道趨炎阿好的好話，第一要求的，是眞實。而這眞實性愈將‘一定時代一定國民之自然要求’表現得充分深刻，便愈近于成功。要研究表現時代要求的作品，據他的意見有兩種方法：第一，批評家須得注意那樣作品中生活眞理是怎樣地描寫的；第二，那作品之中表現着如何的眞實。前者是美學批評，後者就成爲社會

批評了。又接着說，'批評之目的，不外向國民自身，說明國民眞實的自然要求。故理解自己目的之文藝批評家，不憚爲社會批評家者，亦自然之勢也'。（註七）

如是樸列汗諾夫遂更進而確立科學批評之原則了，這就是已述于第二章的，現在再重引一遍想亦非無意義的罷——

'我們確信，在現在智識程度上，以科學底美學與科學底批評，禮將舊日哲學批評及一般美學完全取而代之，亦無不可能。科學底美學不給與何等指令于藝術。科學底美學並不向藝術說，"你必須守如此這般的教條與法典"。科學底美學只限于觀察每個歷史時代占支配勢力的法則與手法如何發生。科學底美學不宣言藝術之永遠法則。它只努力于研究爲藝術歷史發達之條件的永久法則。科學底美學並不說，"法國古典悲劇很不錯，浪漫派戲劇什麼用也沒有。"據科學美學的見地，一切都是適應于其時代，各個都不錯的。科學底美學並不對于藝術上什麼流派特別偏愛。而倘若在科學底美學之下發生這種的偏愛，則至少根據藝術之永遠法則，說明這些偏愛的不當。一言以蔽之，科學底美學者，是與物理學一樣客觀的。所以，它不懂得一切形而上學。而這客觀批評愈眞正是科學底的，則必愈益成爲社會批評。'（註八）

這已經說得詳明剴切了，用不着還添什麼蛇足。此處我只附帶一說樸列汗諾夫批評態度，是立于現實主義基礎之上，極端反個人主義之上的。

E.張克塞利洛德說樸列汗諾夫是'立于現實主義之堅實地盤之上'，但是他'並不是實證美學家們所常常主張的現實主義，而是承認由辯證法底唯物主義中所流出來的現實主義。現實主義若現實在其中表現于

凝固的形式，沒有觸着應該使這現實變化的新現象及新衝動，那麼，就不能稱爲眞正現實主義了。'（註九）

對于現實主義這樣的態度，是因爲：'藝術上現實主義傾向是從對于歷史的唯物主義底理解所流出的；這可以認爲是歷史過程之高的評價與對于人類史一般的樂觀的見解之論理的歸結'。（註一〇）這就是樸列汗諾夫所以對于頹廢主義，神祕主義否定的原因。

維塞洛夫斯基的高足弟子渥拉霍夫（Eulachov）誇張個人的性質道：'藝術上無限複雜的流派，傾向，形式之一切……僅能以個性說明。知道荷馬（Homeros）是否平民，並不是文學史家所緊重大的事體。這樣，某一藝術家所有人種特徵，在文學史家可以不必過問。因爲文學史家之目的，不是藝術家表面個人研究，只是他內面底個人底"我"之研究，是使他爲創造藝術家的形而上學底本質之研究。……故藝術底個性，卽藝術創作之本質，基本之構成。……其餘一切不過是全無重要的第二義的附屬物補助物而已。社會原動力及政治原動力與文學以影響是無可疑的；不過可惜者，實在就在並不是很無可疑的這一點。這樣大概的斷定，倒很便宜，科學和這，沒有什麼相干'。（註一一）這樣立脚于個性'我'之研究的形而上學方法，不能建立一種實際的科學的文藝方法論批評論，只要看了以上一切，也用不着再引證什麼罷。樸列汗諾夫在柏林斯基文學觀中駁斥法國傾向于個人主義批評家森皮韋（Saint-Beuve）的意見，可說是將個人主義批評理論，擊得體無完膚了。這'經驗批評論'的卓越代表者，以藝術家常隱遁于幽境，故得解說于其環境的社會，鋪張個人的性格，欲以詩人生活之特徵說明其創作活動的一般性質。樸列汗諾夫則以無論如何偉大的作家沒有不和當代社會生活發生密切而

錯綜之關係的，天才決不在唯物論底公理以外。詩人創作上的一切變化，是可以社會中——更確實地說，即組織社會的階級生活之中——所起的變化來說明。某階級還未開始衰微之時，對于這階級，一切都很安全的進行，在這階級詩人創作之中，自然也表現這同樣的傾向。然而階級底崩頹開始表現之時，階級本身一趨于衰微，在這階級之中也馬上出現那問起'空虛的人生啊，無常的人世啊，生命呀，爲什麼你附托于我啊'的懷疑的厭世家了。這樣的厭世狀態如疾病似的蔓延于階級全體，而'對于自己及周圍之不滿，實在是這厭世狀態的結果之一'。(註一二)據樸列汗諾夫的意思，在知識社會之內部，出現'爲厭世思想所襲的神經質的個人'，在到底不能解決的形而上學問題之上出現疑思之傾向者——徵着爲人類不滿之原因的最自然的要求。而一旦要能發現了這不滿的原因，即刻可看出他人生活之目的；於是形而上學之'痕跡將消滅于無形，而形而上學家輩之一部分，已經不復是舊時代的苦悶者，而復生爲思索新時代活現象的新人了'。(註一三)樸列汗諾夫指出經濟發展使俄國農奴關係動搖的俄國社會當時的具體例證，說明詩人及其創作的關係。農奴關係基礎動搖，結果在文學上就有民粹派作家之出現，此外，就是多數貴族作家到'形而上學之修道院'去的隱遁。於是，就有相當進步的平民社會運動就勃興而掀起軒然大波，使新的平民作家廣汎的熱情，一意做爲祖國較光明的將來而奮鬥的戰士，其他世間的一切不足以動其心了。(註一四)

二　藝術批評之任務

樸列汗諾夫在其論文集二十年來第三版序文中，給了我們更具體更

正確的藝術批評任務之古典公式。他自己表明自己的態度道:'我是把社會意識由社會存在所決定——這種見解的。在擁護這種見解的人,一切意識形態(因此藝術以及所謂美文學也是)表現某社會或(在我們討論階級社會問題之際)某社會階級之意志及風尙,是很明白的事情。在擁護這種見解的人,估定某藝術作品之價值的文藝批評,首先必須說明這作品中社會底(或階級底)意識恰恰是哪一方面表現出來,也是很明白的事體。'他於是繼續指示我們以藝術批評的兩大任務:

(1)藝術批評之第一任務,在將藝術作品之思想自藝術的文字翻譯爲社會的文字,尋出可以說是某文學現象的社會學底等値(equivalent)的。

'黑格爾派之唯心主義批評家(與這發達的時代相當的我們最大的天才柏林斯基也在內)說,哲學批評之任務,在將藝術家所表現于其作品中的思想,從藝術的文字翻譯爲哲學的文字,從形象的文字翻譯爲論理的文字。爲唯物主義世界觀黨徒的我則說,——批評家之第一任務,在將某一藝術作品之思想,自藝術的文字翻譯爲社會學的文字,以發見可以稱爲是某一文學現象之社會學底等値物的東西。'

這一個原則,我們的樸列汗諾夫以其才識和藝術素養,在他論十八世紀法國藝術以及浪漫主義之本質的時候,已經示我們以莊子所謂砉然奏力,深入肯綮的庖丁解牛之身手了。他還說,藝術批評第一任務除了決定文學現象之社會學等値以外,並不是要對于在其作品中表現可喜的社會努力的藝術家就讚美,而對于那表現不高興的社會努力者加以否定。(可憐,有人如此誤解樸列汗諾夫)'這根本就是愚舉,因爲眞實的批評家,問題不在"哭"或"笑"之中,而在理解之中。'

(2)然而，這不過是最初的任務。藝術作品之思想的評價以後，必須繼續解剖其藝術價值。

‘藝術批評過程第二段，如柏林斯基說的，在“將藝術創造之思想，表示于其具體顯現之上，捕捉于形象之中，而發現零零碎碎的整個的及單一的東西。’這就說藝術作品在思想批評之後，必須繼續藝術作品藝術價值之分析。哲學不僅不將美學除外，反而是爲其準備道路，努力爲其發見堅固基礎的。‘同樣，唯物論的批評也必須如此。唯物論批評一面努力發現某一定文學現象之社會等價，但是如果不知道問題不可限于這等價之發現而已，不知道社會學不當閉門于美學之前反而應將門開放(請它進來)，那麼，自身本性就矛盾了。自然，忠實唯物論批評的第二步行動，就是——批評家(如唯心論者也如此一樣)必須估定正要審查的作品之美學價值。倘若批評家——唯物論者，在藉他已看出某作品社會學底等值的口實，拒絕這樣的(美學的)批評，那麼，不過是暴露他對于他自己想據以立論的見地茫然無知而已。各時代藝術創作之特殊性，常常是在與表現于其中的社會雰圍氣最緊密的因果關係之中發現的。各時代之社會風尚，是常由那時代所特有的社會關係而決定的。這事實，一切藝術，藝術史，文學史最明白地表示了。這就是一切文學作品之社會學等價之決定，如若批評家掉頭不顧其藝術價值評定之時，即成爲不完全，因而不正確的批評的原故。換言之，唯物論批評之第一步，不單不排斥第二步之必要性，反而是將其必要作自己必要不可缺的補足爲前提的。’(註一五)

這可以說是包括藝術各方面的廣汎公式。

樸列汗諾夫對于藝術之美學的批評，在其批評威內斯第六回國際

美術展覽會的報告論文無產者運動與有產者藝術一文中，充分表現這一方面他的優美的審美批評能力了。在這一次展覽會的作品中，樸列汗諾夫雖然覺得那些作品對于勞動階級的努力無所感覺，充其量也只是表現一種上層階級中比較良善的人們對于被剝削被殘虐者的同情與憐憫之情爲遺憾，說他們的鈸未免慢得一點，然而他對于這展覽會中的作品的成功失敗，差不多大部分是根據微妙的美學觀察的。要詳細領略樸列汗諾夫微妙優美的詩底感與如何濃厚，自然最好一讀他這篇文章，此處僅摘出兩段來以見一班：

他批評瑞典拉爾孫（K. Larson）的畫道：'……他的"開了的扉"也好，非常的好。透過藤蘿纏繞的小扉，可以看見房子的內部——高的，古風箱中的鐘，有簾的窗子等等。這一切——在拉爾孫雖是屢見不鮮的——是無上的單純。由這無上單純的支配，息着清明，新鮮與和平。這——是完全的牧歌。我神往于拉爾孫"開了的扉"時，我想起在某種意義上是罕儔的霍夫（Piéter de Hoogh）之繪畫……'

他批評森克契斯（J. de Sanktis）的畫道：'意大利人森克契斯的繪畫"夕暮"，特別使我喜歡。前面接着廣場的大都會繁盛的街道，街燈如晝，商店明亮的燈光，非常美地反映在蓋着街路的積水之上。下面行人來往之道中——以其特有人工光照的都會之黃昏的蒼然暮色，已經完全襲來，上面街之終點，行將死滅的晝之碧色光線落下去。森克契斯將在夜與晝之光之平和鬥爭中所感覺到的——而在我們最散文的都會之最散文的地方我們誰也看得出來的詩，美妙地表現了。在這些都會，詩是極稀罕因而更其尊貴而受歡迎的客。'

又，'覺理(Franchesco Geory)之"特斯加納之秋"的畫中也有許多

的詩——不錯，不過不是都會生活之詩而是田園生活之詩。一羣壯年農夫從事于葡萄之收穫。他們強健活潑而幸福——收穫今年似乎還好——而他們的活潑與幸福也傳染于讀者了。在那裏，大地之力在勞動人的表現之一的上面顯示着。看了這畫，我回憶到死了的烏斯彭斯基。如他某時讀可理沃夫(Koliov)某詩非常喜歡一樣，看了這畫，也必定欣然罷'。'容格(De Y. D. Yung)的第二幅版畫"聖彼得與安得烈之使命"中，基督作深思者優雅的清瘦的姿神，使徒輩看來好像在自然懷中保其原始本來面目的健康而單純的漁夫。舞台在湖岸，背景極美。'

他批評展覽會中的彫刻有云，'我首先要舉比斯托菲（Leonardo Bistorfy）的幾個作品——這大部分是死的陰鬱之詩所貫徹的墓之紀念碑。其中想來最有趣的是潘斯族的墓碑 La Sfinxe。高的墓石之上坐着長而散髮的巫女。她的 Pose 表現着不動，她的臉上，凝固緊張不離的沉思。她的指痙攣地壓着她的膝，而在她纖美而長的指壓着膝頭的痙攣壓力之中，明顯地表現着不能解決的苦惱。我想，這不是斯芬克斯，而是在斯芬克斯苦謎之前，死之問題之前，使自身煩悶的那生的存在。據現代自然科學的見地，死之中並沒有什麼神祕。死決不是斯芬克斯。……如雪萊關于死了的詩人濟慈說的，"他是與自然融合為一了"（He is made one with nature）……但是，在特別是失去近親者，常有非常許多病態的時候。死常在這方面惹動藝術家的視線。第六回威內斯展覽會巴爾特羅美(A. Baltromei)的"死的嬰兒"，是這問題的傑作。坐着的女子抱着死了的赤子之體于手中，以左頰貼着他。她的臉看面不見，然而她的全體姿態，表示一種可怖的而沉重的悲哀。這是在展覽會中看出的最優秀的彫刻作品之一。'

他又關于幾幅認為不好的作品說：'……不過特羅普(Y. Throape)的"海邊老人"，完全是"說不出的壞。"畫的前面幾乎全部為坐在地上沒于深的沉思的兩個剃髮老人所占了。老人描得非常好——再說一遍，特羅普是偉大畫家——但是他們的臉面身體因灰紫色與淡黃色之條紋弄亂，這雖然不說是不愉快，但是與人以奇怪——不，單是滑稽的印象。'又說，'比利時人拉爾曼斯(Jean Larmans)"人間之劇"無疑是以其思想要素而出色的。它描着兩個擔着少年死骸的農夫。前面稍側哭泣着的女兒以及後面哭泣的老婦都跟着在後面走。女與老母的顏面看不見，不過在他們姿態之中，步武之中，有無限深沉而重壓的悲傷。這畫由其構想與其表現，即刻使人注意。其中含有許多真實的劇的成分。不過冷而激烈的拉爾曼的色彩，顯然害其美底印象了。'(註一六)

信手拈來已經引得太多了——不，因為只是一個介紹，可惜不能將他全然譯在這裏。我們就在這簡單的斷片裏，也可以看見樸列汗諾夫豐富而纖秀的審美眼光罷，并且，在他評論之中，也都是很美的文字，詩人氣分，流露于字裏行間。一般馬克斯主義文藝批評家，往往如樸列汗諾夫所說的，只知道注意唯物論批評的第一步——這一步做好沒有，也是問題罷——而對于藝術品之所以為藝術的美學價值完全不顧。這就是能夠很正確地說明藝術作品之社會學的意義，也不過是剛剛做了真正藝術批評之初步，看見藝術全體價值之一半而已。我之所以將樸列汗諾夫批評威內斯國際展覽會的言論引在這裏的，就是希望每個真正科學批評家，不要忽略了藝術作品之美學價值。因為藝術批評是批評藝術(對象是藝術之全體)，不是專門批評思想或僅說明其與社會之聯繫，——自然這也是非常重要，而且是第一義重要——就算完事。自然，在過去

的藝術批評家在藝術價值批評上做了很多的成績——就我個人而論，對于舊日文藝批評家中最感服心醉不置的，是英國的瓦特裴德(Walter Pater)。裴德是近代歐洲文藝批評界的第一人，在其精心結撰的文藝復興中，凝縮其微妙的審美氣質，敏銳的感覺主義，洗鍊的優美趣味，健全的快樂思想，幽渺深淵的想像，寶玉輝煌的人生觀，于其瑰麗，典雅，流暢的稀世的名文之中。裴德在火焰之流裏看人生，教我們以敏銳的感覺，強烈地不斷地追尋觀察體味新的趣味和印象，在人生脈膊中，享樂一切刹那的印象，而以純眞的生命消費于藝術之中。在他的議論風生之中，固然有許多過于纖細的地方，過于重視感覺的要素(Sensuous element)，輕視理智的要素，以快感是藝術最重要本質，而在許多地方充滿藝術至上主義的氣味；他決沒有看見文藝的根底；不過，如在前記中所說的，裴特也是一個優秀的辯證論者——理想主義底辯證論者，他不將'美'當做一個凝固絕對的東西，說美有種種形式，教我們要有一種在美底物象當前之時深爲感動的'氣質'(temperament)，暗示我們要如實地觀察一切時代，一切形式，一切趣味上流派的文藝的美的本質，他的銳利而透明的欣賞力與圓融調和希臘思潮希伯來思想的快樂主義，尤其是在文藝復興"The School of Giorgione"一章論一切藝術憧憬于音樂狀態，以爲材料形式內容之間應該渾然結合而不可分離的藝術理想，都是極精深之見。瓦特裴特眞不愧爲一個最洗練的初期有產階級的藝術批評家。他的文藝復興也可以說是每個研究文藝者，所決不可不讀的名著。(註一七)

三　藝術作品之形式與內容

一個藝術藝作品之構成不外兩部分，卽是形式與內容。因此，文藝作品之內容與形式之問題，是文藝批評及文藝史科學美學上最實際的基本問題。我們必須將這問題解決，才對于藝術作品價值之批判，知道從何處下手。

這個問題在近來引起兩方面廣大的論爭——馬克斯主義者與形式主義者(Formalist)的論爭。讀者可以一看托洛斯基文學與革命論詩歌形式派與馬克斯主義之一章。在馬克斯主義者，形式與內容并重，而內容不待言是主腦。因爲內容者，是——藝術家'透過自己藝術意識描寫新生命的衝動，一面在自己社會環境之中所看出的那實際材料中流出的'。因爲'新形態藝術之要求，新的文學或藝術觀點之追求，是因經濟關係通過新階級而發生的，其次則是通過這受富力及文化力之生長之影響的這新興階級之新組織而發生的。'……藝術家和讀者有一種代表某種統一的結晶心理，雖然這不是完全調和的。這心理，是社會狀況的產物。藝術形式之創造與悟得，是這種心理機能之一。內容暗示形式。(註十八)但在形式主義者看來，則形式是主腦，俄國形式派大將未來主義理論家雪克羅夫斯基(V. Shklovsky)說，就是因爲，'藝術往往脫離生活……'所以'形式决定內容'。(註十九)在這相反的兩個意見之前，樸列汗諾夫的教訓更有重大的價值。

眞正馬克斯主義者的樸列汗諾夫，如我們在第三章已經說過的，是贊成'藝術作品之形式必須與其觀念適合，同樣觀念亦必與其形式適合的'。這爲柏林斯基美學綱領第四項由樸列汗諾夫公式化的這個命題，已經充分指出這兩者之不可分性了。現在再進一步加以研究。

(1)'剝去思想的內容，不會有藝術作品。'(註二十)這可說是由第三

節中第一個命題引申出來的。藝術與評論所不同者，僅材料之互異，並非不表示何等思想的東西。就是專門尊重形式不注意于內容的作品，也總表現一定的思想——內容。對于自己詩作內容不顧的戈且，我們也聽見他說爲鑑賞眞正拉飛耳繪畫或裸體美女之滿足，寧願犧牲市民國民之政治權利。這不就是他的思想麽？(註二一)

譬如，不喜功利藝術觀傳道家的屠格涅夫，有時曾說，Venus de Milo 較一七八九的一些原理更爲無疑（按：卽是說，這古希臘雕像比法國革命更眞實的意思）。樸列汗諾夫說，完全不錯，不過結論并不是屠格涅夫之所想說明的。世上不知道一七八九年原理，以及不懂得密羅女神的還多得很罷。她（密羅女神）不過對于一部分白人才有'無疑'吸引力。基督教徒另有他們的女性理想。他們不僅'疑'這女神，並且視爲魔女，盡力加以破壞了。這古代女神之再爲白人所愛好，是在歐洲市民解放運動，換言之卽最明瞭表現于一七八九年一切原理中的運動以後的事情。所以，密羅之女神是隨着主張一七八九年原理的白人之成熟，才在歐洲成爲'無疑'的東西的。(註二二)

樸列汗諾夫又說文藝復興期藝術史之總意義——就美底見解來看——卽人類素朴的基督教僧院理想，因都市解放運動所發生的，追想古代魔女所造成的地上理想而漸次減削這一點。晚年曾正確地說'絕對的藝術什麽地方也不曾有過'的柏林斯基，也承認過'十六世紀意大利繪畫作品在某種程度上是近于純粹藝術的，因爲那是藝術完全占社會有教育部分的人們的主要興味的時代之產物'，舉拉飛爾的傑作'Madonna' 爲例。樸列汗諾夫指出十六世紀尊重藝術的人們是與其環境發生不調，一面則說：'然而十六世紀之意大利派，是通過基督教會理想與人

間理想之長期鬥爭的。即令對于十六世紀社會上最有教育的部分之藝術的興味是例外，拉飛耳的 "Madonna" 是地上理想對于基督教會理想之勝利最代表的表現之一，則毫無可疑之餘地。即在拉飛耳早年好像是表現純宗教氣分之作，雖穿着宗教的外衣，猶可見純然地上生活健全之喜悅與偉大的力。' 總之，十六世紀一切巨匠的作品與過去一切巨匠之作品一樣，並不是'絕對藝術'之作品；其實，這種藝術從來也是沒有的。不明白這道理，就是因爲對于人類美學底發達之現實進行，抱着錯誤見解之故。(註二三)

(2)'藝術作品之形式當然必與其觀念適合，同樣觀念亦必與其形式適合。' 這是樸列汗諾夫公式化的柏林斯基美學綱領第四項，也是構成樸列汗諾夫美學基本命題之一，已于第三章略述過的，不過現在還有重提一下的必要。因形式之變化，也是以給與何種內容于文學中的社會意識形態之變化爲前提的。在這一點，樸列汗諾夫完全同意於車爾尼綏夫斯基的意見：'不斷的運動就是形式不斷變化的意思。由某種內容或某種傾向所生出的形式之消滅，同樣是這種傾向昂進的結果，同樣是這種內容高度發達的結果。'(註二四) 他一刻也不忘記形式與內容不可分離的關係。在藝術與生活附註中引證佛羅貝爾的話道：'我往往喜歡引證弗羅貝爾罷。弗羅貝爾寫信給喬治桑(George Sand)說——我以爲，形式以及內容是二者不可缺一的整體。以爲可以"爲思想"而犧牲形式者，如果其人以前是藝術家，則亦將不復是藝術家了。' 關于形式內容相互關係，由他所分析的法國劇曲之變化也足以證明了。譬如十七世紀優良趣味之絕對法則是三一律。這三一律理論之勝利，是可以高貴而仁厚的君主政體之堅固與形成了的典雅貴族趣味之要求而說明。然而法國

革命作家也利用這種形式者，原因在什麼地方呢？如我們所知道的，因爲'資產階級劇'的形式不足以表現英雄的革命氣魄，於是兼備共和主義的古代英雄，三一律的昂揚理論，與外面的狂熱態度的古典悲劇形式，恰密合于新的內容。可見某種的內容必取某種形式，這不是確實證明形式內容之必須互相適合麼？到了革命風暴過去，新的社會生活出現，盲目的狂熱，英雄主義，已經失其地位，古典主義的英雄的形式已經再沒有必要，於是充分適合于新內容的資產階級劇的形式，遂再復活代替古典悲劇的形式了。

(3)'因此，一言以蔽之，形式內容是密切相關的。'然而，'形式多少明顯地與內容分離的時代也有。這是例外的時代。在這例外時代，或者形式不及內容，或者內容不及形式。而內容離開形式的，不是文學才開始發達的時代，而是起于已經衰微的時代——是社會階級或社會層衰頹的結果，其階級的趣味及傾向，往往表現到文學中的時代。例如因資產階級某社會層之精神頹廢而引起的 Decadence, futurism 及其他諸如此類的現象都是。文學底頹廢，常常是在尊重內容遠不如過度注重形式方面這一點才出現的。而這內容，最初對于內容之輕視，最初引起美之損傷，其次則密切地與形式結合，以致不引起形式全體之偏畸不止。文學上的頹廢派，未來主義以及美術上的立方主義（Cubism）等，可說都是例證。然而，文學（或藝術）還是才開始發達的時代，則發生我們在頹廢時代所見的恰恰相反對的現象。此際，不獨內容不後于形式，反而形式爲內容所壓倒'，模列汗諾夫舉坎特米爾（Kantemir）爲例，在他的作品中，內容壓倒形式。在大彼得時代不久以後新興文學家們之下，也是如此；因爲他們作品的內容凌駕形式——不待言，模列汗諾夫

對于他們的作品內容之社會價值是認識了的——樸列汗諾夫稱這班文學家爲'熱誠的教導者'。(註二五) 在藝術與社會生活中也說:'專門特別顧慮形式,是因爲對于社會政治的淡漠而起的。專門尊重形式的作家之作品,常表現他們對于他們的社會環境之絕望的否定關係。這是他們的共同點,而自然,他們得各以不同方法在不同的時期表現他們的思想。(註二六)

(4)至于文學形式的變化,自然不是一個人所能爲力的。'或一定文學形式縱然是有全權的宰相,由個人刹那意志而將它造成或確定,自然是萬不可能;因爲形式之演化,是根于社會發達文學發達之進行程度的許多原因的產物。'(註二七) 樸列汗諾夫又承認文學體裁(Style)之階級區別,'總之,某一文學作品之外觀,即首先映于人目。根據這"衣裳",關于作家,可得一非常適確的觀念。容儀者,實在就是人'。(註二八)他據他研究俄國民粹派,知道這派作家在作品中與內容以特殊意義。在他們,以爲形式不過是藝術上連帶發生的東西。他們殊不顧費思索于此。所以他們只有粗野樸實的平民言語,作自由而簡潔的表現,沒有上層作家絢爛豐富的詞句,只有平民的熱情。在這裏,留下明瞭的'階級'跡印,同時也足以證明形式與內容之並行了。(註二九) 又如法國劇作之變遷'由古典劇而中產階級劇,而古典劇之復活,而中產階級劇之再興,也莫不是與社會組織之變化息息相關的。

(5)全然沒有思想內容的藝術作品固然沒有,樸列汗諾夫還附加一句,但'不是一切思想都能含于藝術作品之根底,適于給與興奮靈感于藝術家者,只有所以結合人與人間的東西'。這結合的可能範圍並非由藝術家所限定,而是依下列兩個原動力而決定的:一,藝術家所屬的社

會全體文化發達之高度；二，（在階級社會的各時期則視）各階級相互關係及各階級在如何文化發達之階段。（註三〇）不過，以藝術家作品為媒介所作的人與人間結合之範圍愈廣，則藝術的價值愈高；而——

'藝術若對于其時代最重要的社會潮流盲目之時，他在他作品中所表現的思想性質，其內面價值（質方面）就要大為低下了。'（註三一）而——

'虛偽不正確的思想橫于藝術作品之根柢時，則思想在作品中引起內面底矛盾，因此作品美學價值必受傷害。'（註三二）所以，

'藝術上的思想自然是其所表現的思想沒有卑俗的印像的時候才是好的。'（註三三）所以，

'有才能的藝術家為謬誤思想所激發其靈感時，他卽傷了他自己的作品。'（註三四）於是樸列汗諾夫下最後的結論道：

'藝術作品之價值，結局是依其內容之比重而決定的。'（註三五）這是本節必然的結論，也就是樸列汗諾夫批評藝術的主旨。他更首肯拉斯金的意見，主張——

'某藝術作品所表現的感情愈高也就愈好，同時加上其他條件，這作品更足以完成作人與人間精神結合之一手段的任務'。而謂：

'眞正美的作品，常表現"偉大的靈魂之現實主義。"'（註三六）

如果不辭機械論之一誚，將樸列汗諾夫對于藝術價值批評之標準底意見，列為如下的公式，想來未必是失當的罷；卽：

假定　內容的思想價值＝I

形式的美學價值＝F

藝術作品感情傳達範圍之廣度深度＝B

則　藝術作品之價值＝(I×F)×B

因此，樸列汗諾夫使我們明白如何一個有才能的藝術家漢姆森(Knut Hamsun)之藝術作品之傷于根本思想之虛偽，將與現實全然矛盾的思想置于自己戲劇之根底。他的戲曲聖門之傍思想之破產，是由于作者不了解在其作品中發生迴聲的現代社會階級間互相鬥爭之意義。因為壓迫他人，賢者也變成愚者；由這同樣的原因，布爾捷(P. Bourget)在其戲曲中與自己的思想矛盾。不特此也，就是偉大的易卜生不免于因茫然于社會機構而損其美學價值，而偽社會思想引俄國民粹派小說于絕路了。吉比絲(Z. Hippius)因與活的社會關係沒有什麼真摯的關係，終于做了渴望'奇蹟'的頹廢意味的極端個人主義者。他又指出昧于社會環境的程序，造成神祕主義頹廢主義印象主義以及立體主義等等之氣息奄奄空虛無力的東西。他嚴峻地指出現代思想底藝術作品之間充滿卑俗的氣息，現代藝術大多數站在資產階級的見地，不懂時代之偉大解放運動。他又指出現在藝術由為藝術而藝術變為為黃金而藝術。然而，他對于現代藝術之墮落，亦認為是當然的現象。他既不讚美，亦不是詛咒，只站在客觀的愛憎的彼岸，作冷靜的批評。以下再將他根據以上的概念，對于古典藝術，浪漫主義；寫實主義的意見，以及若干作家的批評與對于藝術和政治宣傳關係之若干暗示，簡略地加以敍述罷。

四　浪漫主義

我們先看樸列汗諾夫的認識。

他首先主張，浪漫主義的性質，完全是資產階級底的。'……對于"資

產者"及"資產階級性"強烈反抗的浪漫派本身，到骨髓都是由資產階級精神養着的。他們對于資產階級的嫌惡階級，不過是資產階級家庭中的爭鬧。戈且是資產階級絕望之敵的，但是雖然如此，他對于一八七一年五月資產階級擊敗無產階级的勝利，以渴于血似的狂喜歡迎。他們對于資產階級的不安，並不是反對資產階級的社會組織，已經可以瞭然了。'(註三七)

他已經指出，戈且等浪漫派對于詩作形式之特別興味，是與那社會政治底淡漠有密切的因果關係。不過，'這淡漠，不過保護他們不染資產階級底凡俗，中庸，拘板的傾向，就是這，提高了他們詩底創作之價值。但是，這淡漠又使戈且的眼光窄狹，妨礙他接受當時急進思想；這就又減低他作品的價值了。'(註三八)他瞎攻擊當時聖西門主義者，聖西門派社會主義者企圖爲住民之大多數，爲勞動生產人們之利益作社會組織之改良，戈且則恣意嘲笑(註三九)，以爲這問題是愚不可及，好像是一頓喝一桶酒或吞一個牛想將身體長胖一樣；這恰恰是他自己墮入使浪漫派血液昏濁的資產階級的狹隘溝中。這原因，是如他一再說明的，浪漫派叛逆資產階級的趣味習慣，同時對于資產社會之構成則無什麼反對。某種浪漫派，例如喬治桑，在與Pierre Leroux接近之時，共鳴于社會主義。'但是'，(註四〇)樸列汗諾夫說，'這是例外。一般的規則，浪漫主義者叛逆資產者的庸俗，同樣，對于示社會改造所必然的社會主義理論，亦有非常的反感。他們想社會組織不經何等變更，而改變社會之道德。'這自然是不可能的事，所以'浪漫派對于資產階級的叛逆，實際上是全無效果。但是那實際無效果，却有不輕的文學底結果。這就與浮誇虛構，空中樓閣的性質于浪漫派作品之主人公，遂導此派于破綻。這主人公浮誇虛構的

性質，無論如何來看，不能說是藝術作品的長處。所以在前舉的正號(Plus)上，不能不加上一定的負號(Minus)了——如果浪漫派之藝術作品因其作者對于資產階級之叛逆得到許多裨益之處，那麽，一方面他們不得不因這叛逆之空虛而蒙不少的損害。'(註四一)

他再將論路轉到普希金。

'我們的詩人——樸列汗諾夫說——打碎"賤民"之時，我們在他的詩中聽見許多憤怒之聲；無論皮沙列夫如何不滿，我們決沒有聽見他凡俗的話。詩人因爲他們看重廚房的鍋廚盌盞比貝爾維兒爾的亞婆羅(Appollo of Belvedere)還要高貴，攻擊了上流的羣集——實在是上流人士之羣，因當時俄國與貧民衆，完全被屏諸文學領域以外了。這就是他不堪狹隘實際主義的意思。不過如此而已。他無望于教訓，羣衆者，不過是證明他完全絕望的見解 這沒有什麽反動的氣味，也就是普希金對于像戈且那樣的純藝術家超越的原因。——不過，這超越並非無故的。普希金不笑聖西門主義者，不過因爲他似乎還沒有聽見說起，他們。他是正直寬大的人，不過這正直寬大的人從小也習得一定階級偏見，他以爲一階級壓迫他階級的消滅，不免是不會有的，甚至於是可笑的空想。倘若要在俄國，有什麽實際的計畫像法國聖西門派之所爲的一樣騷然大作的話，也許他要以激烈反對或嘲笑之詩，來武裝自己的罷。……使他免于這或然的弱點者，是俄國經濟之落後。'(註四二)於是樸列汗諾夫就指出一個雖古常新的原則道：

'某一階級藉剝削經濟階段上較低的他階級而生存之時，而這階級在社會上獲得完全支配地位之時，所謂前進者，在這階級就是後退的意思。經濟落後國家支配階級之意識形態較之進步國家往往在還爲高的

位置者，原因就在乎此。(註四三)

樸列汗諾夫在馬克斯主義根本問題(十三節)中也同樣說明浪漫主義運動本質上是表現有產者心理的運動，幷說一階級與表現該階級欲求趣味的藝術家之間所生的乖離，在歷史幷非稀奇現象，而在最後的分析上實亦社會階級經濟狀態之結果。不過，如平林初之輔說的，勃興期的資產階級，幷不是代表一個階級，而是代表全人類。所以這時期的文學，得爲人類之文學，國民之文學。因爲，無產者之成爲階級鮮明地對立起來，而資產階級露骨地表示階級底性質者，是這以後的事情。在這意味上，勃興期之資產文學，屬于無產者的寧比屬于資產階級的爲多。梅林之論萊辛，亦發揮此點；樸列汗諾夫也說過同樣的話，參看第六節。不過讀者要注意，樸列汗諾夫只是說浪漫派的心理本質，是布爾喬亞汜性的，而這決沒有說浪漫主義就是資產階級走狗的意思。而浪漫派在其初期，實在是代表當時急進的 ideolog。又樸氏謂浪漫派之反抗資產階級，實際上不脫資產階級的精神，也有馬克斯所謂'卽令個人起來反抗社會的一些關係之時，他依然是那些關係的產物'之意。(註四四)關于浪漫主義之意義，筆者略爲有點意見，只有俟在其他機會再說了。

五 法國初期寫實主義及其到神祕主義之路

以下是樸氏對于弗羅貝爾等的批評，又指出寫實主義之碰壁而變爲神祕主義。

初期法國寫實主義者費了一切的力量，除去了浪漫作品的主要缺點——主人公空中樓閣的性質。弗羅貝爾的小說沒有浪漫派虛構及浮誇之跡(恐怕要除開"Salambo"及"Les Contes")。初期寫實主義者，繼續

對于資產階級的叛逆，不過是以另一種方法來作叛逆的；卽他們不是以和資產者俗人相反的，不會有的主人公爲表現之對象，反之，却忠實地藝術底地，描寫這些俗人。弗羅貝爾以對于他想表現的社會環境，應如博物學者對于自然一樣客觀地去接近爲自己的義務。他以爲處理人物應該如對于 Mastodon(巨象)和鰐魚一樣，不必因爲它們有角有顎骨，就憤慨起來。將他們指明，剝製，裝在酒精瓶裏就完了事，用不着下什麼道德的判斷。在弗羅貝爾做到了客觀的範圍以內，他所描寫的人物在一切從事于社會心理現象之科學研究者，無疑地有爲研究上必要的'材料'之意義。樸列汗諾夫說，客觀性是弗羅貝爾方法最有力的方面。(註四五)

然而，他在藝術過程上持客觀態度，而對于同時代社會運動的批評，則又非常主觀得不得了。與戈且一樣，對于資產者的劇烈侮蔑，同時又對于將不利于資產階級社會關係的人們強烈惡意抵消了。而且在他，那惡意，甚至于還要強烈。他反對普選，他將社會主義社會看作一個'吞滅一切個人行爲，個性思想，指定一切，包辦一切的大怪物'。這恰恰是狄隆民主主義的見解。和這同樣的態度，也同樣見于和他同時代一切爲藝術而藝術的同志之間，已經將革命的 "Salut Public" 拋到九霄雲外的波泰萊爾，在關于坡 (E. A. Poe)的生涯之論文中說：'失去貴族的國民，不過是對于美的崇拜之被害，低減，消失而已'，又說值得尊敬的人只有'僧侶，武士與詩人'。這不單是保守主義，簡直是反動氣味了。同樣的反動家有巴爾貝・多爾維利(Barbey Daurevilly)。'一個人的思想，要能夠失足于無神論與民主主義這兩個恥辱 (Ces deuxdéshonneurs)，則他就不能爲一個大詩人了'。(註四六)

樸列汗諾夫又說，'初期寫實主義者保守的，一部分甚至于是反動

的思想形態，無礙于他們充分研究他們的環境，在藝術意義上創作非常有價値的作品的，不過這使他們的視線狹隘，也是無疑的事實。以致意不睬當時偉大的解放運動，就是在他們所觀察的'Mastodon'和'鰐魚'之中，除去較有豐富的內面生活有興味的標本；其結果，就是對于他所觀察表現的對象缺乏一種同情：於是，不得不造成對于對象興味之失墜了。……他們以優秀作品飾其初期的自然主義，馬上也陷入余士曼(Huysman)所謂'不通的巷中，塞著出口的洞中'。自然，樸列汗諾夫並沒有忘記左拉之作萌芽（Germinal）的。不過卽不談這小說拙劣的部分，若左拉自己是開始傾于自己所說的社會主義的方向，則他之所謂實驗底方法，爲偉大社會運動之藝術底研究及其表現，最後終于是成了一個不適當的東西罷。實驗方法，是與馬克斯稱爲自然科學底唯物主義的見解密切結合着的。社會底人類之動作，趣味及思想之習慣，旣受社會關係的影響，故不能藉生理學及病理學完全說明：然而這種唯物主義是不能理解這事實的。這實驗方法，卽令實忠地應用，藝術家卽雖能將其'巨象''鰐魚'作爲個體來研究表現，但不能將其作爲大全體之一分子來加以觀察的。余士曼說自然主義落于不通之巷，除了將'最初邂逅的賣酒男子與初逢的女店員的戀愛關係'說來說去以外，什麽也沒有的時候，是感到這一點的。這結果自然成了索然寡味無聊至于討厭的東西了。(註四七)

自然主義的山窮水盡之時，就開了一條到神秘主義之路。

爲藝術而藝術的傾向，發生于從事藝術者與其環境之不調，這個不調愈幫助他們高翔于環境之上，則愈明瞭地反映于創作之中。不過因爲他們（浪漫派，高踏派，寫實派）對于那爲庸俗道德之根本的社會關係並

不反對，於是咀咒資產階級的他們，到了社會變革起來之時，起初是本能地，後來簡直是完全有意地尊重資產階級的社會組織了。反資產階級的解放運動愈高，法國一般藝術派對于資產社會的愛戀亦愈增。而這愛戀愈是有意地，他們作品的思想底內容，也就不容易冷淡了。不過他們對于革新整個社會的新潮的盲目態度，就使他們的見解謬誤，窄狹，偏面；也就使表現于他們作品中思想之質低下了。這便是法國寫實主義途窮狀態——於是經過寫實主義（自然主義）流派來的作家，就喚起頹廢底心醉及對于神祕主義的傾向。譬如余士曼在小說華塔爾姊妹（Les Soeurs Vatard）中，純粹是自然主義者的態度；不過他漸漸倦於自然主義的表現，而余士曼遂陷入那不能以'現實底'方法從事的狀態下發生的，足以爲'理想底'出口的神祕主義了。然而，這却未必是一個真的出口。他們對於時代思潮並無理解。然而他們決不是不管思想內容的，不過思想有特殊性質而已。如第三章所說的，神祕主義——也就是一種思想；不過是一種暗晦的，朦朧沒有形象，而與理智死不相容的思想而已。神祕家豈僅反對'說明'，甚至反對論證。然而不過是說明某種'莫須有的東西'，在論證之中以健全智識之否定爲最後之主張。然而表現的思想價值既因盲目于時代潮流而低下，作品價值也必受害了。總之，不能稱自己限于無內容（即無思想）的形式之認識，與對于我們時代偉大解放思想之欠缺理解，這兩件事實錯綜着，導法國文學于神祕主義之中。而這種意識和理解力之欠缺，更發生使作品內面價值減低不讓于神祕主義的其他方式了。在這裏，我們便有了頹廢主義象徵主義，立體主義，以及其他五花八門的主義了。（註四七）

六　現代資產階級藝術之墮落

樸列汗諾夫檢討現代藝術之墮落之徵候，首先挑出了新浪漫主義的三家。(註四八)

他說沒有完全缺乏內容的作品，不過他更說並非一切思想皆能含于藝術作品之內，適于與眞實靈感于藝術家者，不過只是結合人與人間的情思。而這結合之可能範圍，在階級社會，則係乎階級間關係與一定期間各階級文化階段。資產階級不過在解放自己于物質上精神上貴族之輒時——換言之，卽還是革命階級之時，做了構成平民(the 'third' estate)的勞動大衆之解放者。那時資產階級之先驅底思想家，是'特權階級以外的全民'的先驅思想家。這時候立于資產階級見地的藝術家之作品，爲其媒介的人與人間之結合範圍，比較是很廣大。然而到了資產階級之利害不復是勞動大衆之利害時，尤其是到了與無產階級利害衝突之時，那結合的範圍，顯著地狹隘化了，如果守財虜不能歌詠他失去的金錢，則現在有產階級的心情到了近乎悲泣自己之財產的守財虜的心情之時了。其差異不過是守財奴悲泣他已得的損失，而有產階級則因在未來威脅他的損失，失去其精神之平靜而已。聖經上說，'因壓迫他人，賢者也變成愚者。'……支配階級之思潮愈是爲其階級之利益，愈失其內面底價値，由其體驗所創造的藝術亦愈其墮落。(註四九)

樸列汗諾夫舉出時代作家中的的漢姆森(K. Hamsun)(註五〇)，庫萊爾(Francois de Curel)(註五一)，布爾捷 (Paul Bourget) (註五二)，作藝術傷于思想矛盾謬誤之例證。

漢姆生戲曲聖門之傍中的主人公加勒諾以'小鳥似的自由思想'家

自命，教我們憎惡無產階級。我們知道法國初期浪漫派之主要特質在他們保守主義之中所存的'革命底'精神。戈且一面憎惡資產階級，同時又反對主張應該廢止資產階級社會關係的人們而怒號。加勒諾確是還有名的法國浪漫派精神子孫之一。然而子孫還要'跨竈'哩。如果浪漫派是保守主義，者則加勒諾是純粹的反動家了。樸列汗諾夫在其論文集從防禦到攻擊中之斯脫克曼醫生之兒子(註五三)中指出漢姆生之藝術作品傷于根本思想之虛僞；在藝術與社會生活中更指出其戲曲中含有與現實完全矛盾的思想。'漢姆生是大有才能的人；然而無論如何大的才能不能將與眞理正相反對的東西還于眞理。聖門之傍之最大缺點，是其根本思想完全破產之自然結果。——這破產，由于作者昧于爲其文學所反響的現代社會階級鬥爭之意義'。'加勒諾者，不過是"尼采型"的變相之一。然而所謂尼采主義者是什麽？那是我們已經知道的反"資產者"鬥爭——與對于資產級階的組織之深固同情能十分諧合的鬥爭——之相當改訂過并依資本主義最後之要求而增補過的新刊版'。(註五四)

現代法國劇作家中最有才能而最有主張的，無疑可以舉出庫萊爾。他的最可注意的劇作無疑要算他的五幕劇獅子之饗宴(Le repas du lion)。劇中的主要人物森西，是資本主義大生產的雄辯的擁護者，他向勞動者說明生產上的利己主義，對于勞動者恰如對于貧民的施捨一樣。好像豺狗(Jaćkal,西洋傳說,Jackal 爲獅搶掠食物,故有Lion's Provider之稱——編譯者)之爲獅子覓食而飽其殘餘一樣，豺狗的力量是不夠搏什麽東西的，只有候曠野之王的爪。獅子因爲饑餓叫起來了，牠看見食物了，猛躍而起，激烈的鬥爭生死的相搏開始，於是鮮血滿地，開帝王之宴，豺狗則恭謹侍立；獅子一度咆哮，豺狗曰裏也垂涎了。這就是說，'企

業家射其飛沫即開潤澤勞動者的食物之源泉'。勞動者是應該爲虎作倀的。因此，這主人公'相信獅子的爪'。庫勒爾與劇中主人公森西一樣，認爲勞資之鬥爭好像是不安分的豺狗與強有力的獅子之鬥爭。'然而'，樸列汗諾夫說，'這沒有一點眞實的根本思想。這歪曲現代社會關係之實際性質，還遠出乎巴斯夏(F, Bastiat)，波威爾克(Böhm Bawerk)之流的經濟學詭辯以上了。(註五五) 無論如何經濟學詭辯決不能否認勞動所創造的產物。勞動者不是勞動的豺狗。眞正像豺狗者，不過是除了保存股票以外不費勞力的股東，與不從事于生產，在資本家豪奢的食桌上收集其餕餘的資產階級的 ideolog。不幸，有才能的庫勒爾也是其中之一。在勞資鬥爭之中，他完全成了後者的代言人，將他們對于榨取者的實際的態度完全說錯了'。(註五六)

布爾捷有名的堡壘(LaBarricade)之基本思想，是說在現代階級鬥爭之中，各人應該參加自己的階級。布爾捷以爲'是其戲曲中最可親的人物'者，是對于自己的領袖表示尊敬的，爲一種奴隸感情所指導的老人歇雪倫。有才能的布爾捷是以自己的創作使自己的思想矛盾，爲謬誤的思想所靈感激發之時，傷害他自己的作品了。然而，現代藝術家在與無產階級鬥爭上援助有產階級之時，他是不能爲正當的思想所靈感啊。(註五七)

'像庫勒爾及布爾捷式的資產階級藝術家，生來就沒有說"不爲浮生擾攘鬥爭"而生的權利，他們固然不是爲個人的利慾，而是爲整個階級的利慾，然而畢竟是利慾啊。爲什麼浪漫派輕蔑他們同時代的"布爾喬亞"呢？如我們所知道的，因爲他們把五法郎的金幣看得比什麼都高。然而像庫勒爾，布爾捷以及漢姆森似的藝術家，在其作品之中是擁護的什麼東西呢？是爲布爾喬亞五法郎金幣源源而出的源泉的那種社會

關係。這些藝術家和善良的，舊時代的浪漫主義相去如何的遠啊！那麼，是什麼使他們疏隔的呢？無非是社會發展之一去不返的進化而已。資本主義方法中固有的內在矛盾愈是尖銳，則對於忠實於有產階級底思想形態的藝術家，愈難保持爲藝術而藝術的理論——也就是愈難逍遙於所謂'象牙之塔'中了。

'現代沒有一國的有產階級青年不共鳴於尼采的思想的罷。尼采輕蔑那"睡眼矇矓的"(Schläfrigen)同時代人，還出乎戈且以上。然而尼采之所以輕蔑賤視其睡眼矇矓的同時代人者，是因爲他們的感情思想不配作一個階級，尤其重要的，是他們不能行動。在現代歷史的條件下，這就有非難他們沒有完全的勢力與智力保衛有產階級之秩序於無產階級之叛逆的意味。尼采以這種的憎惡談到社會主義者，也不是偶然的。如果普希金和他同時代的浪漫派之非難"羣集"，是因爲他們過於尊重鍋與盤盞，那麼，給與靈感於現代新浪漫派的人們之非難他們，卻是因爲他們太不尊重那些東西。而新浪漫派也與良善舊時代之浪漫派一樣，宣言藝術之絕對自動性。然而，要真摯地談論以一定社會關係之擁護爲其意識目的的藝術的自動性，是否能夠呢？自然不能。像這樣的藝術，無疑是功利的……

'新浪漫派因尼采之影響非常喜歡想像自己是站在"善惡之彼岸"。然而所謂站在"善惡之彼岸"者，是什麼意思呢？這就是去完成那在某一社會秩序之地盤上發生的一定善惡觀念之領域內所不能判斷的偉大歷史事業的意思。一七九三年之法國革命家們在與反動鬥爭上，無疑是立於善惡之彼岸的；換言之，即使自己的行爲與舊的過去秩序地盤之上所發生的善惡觀念矛盾了'。然而加勒諾賞行'小馬似的自由思想'之立於

善惡彼岸，'不過是雖然對於勞動階級在有產階級社會上獲得些微的權利也毫不寬容的意思。不錯，固然沒有爲無產階級辯護，卻也沒有爲有產階級辯護；然而有產階級的見地是努力將自己的特權永遠化的少數特權者之見地，而無產階級的見地是想將一切特權廢止的多數者之見地呀！……

'以全力憎惡睡眠朦朧的人們的新浪漫派，往往求一種運動——這就是與我們時代之解放運動對立的防禦運動。'樸列汗諾夫說，在這裏，有他們眞理之一切祕密。他又說，立於資產階級見地的藝術家，現在忠實支持爲藝術而藝術之理論，比以前是無限困難了。布爾捷也說，'關於時時想到祖國與文明之前途繫乎此的這可怕的國內戰爭，對於有思索能力的智能，有感覺能力的心臟者，是不能做冷然作壁上觀的年代記者的事了'；這說得還更肯定了。有思索智能感情心臟的人們，實際上是不能作展開於現代社會的市民戰爭（Civil War＝Class War）之冷淡的傍觀者了。如果他的眼光爲有產階級的偏見所縛，他出現於堡壘的這一方；反之，必出現於反對的一方。然而，不限定一切有產階級——以及其他階級——都是有思索的智能的。有思索的人們，又不限定就有感情的心臟。在像這樣的人們，是不難做爲藝術而藝術之忠實擁護者。這在對於社會底——小而言之階級底——利益的冷淡上是無上適當的人。但有產階級的社會構成，是最適於這種冷淡發達的。以長期高貴原理——各人爲自己，上帝爲一切——之精神所教育的，僅顧慮自己的事情，僅對於自己有興味的利己主義者之出現，自然很是當然的事情。我們實際上在現代有產階級環境之中，遇見這樣的利己主義者，恐怕比任何時代還要多罷。(註五八)在這裏，就出現了頹廢主義（decadencism）。

於是有巴烈斯(Maurice Barrés)(註五九)的以自我爲唯一現實,有吉比絲夫人(Zinaida Hippius)(註六〇)以祈禱爲人生自然而最必要的要求,各人總必定祈禱或努力於祈禱;詩歌,韻文——文字之音樂——是在我們靈魂中祈禱所採取的唯一形式,我們自己只管以特異孤獨的調子,囁語獨白似的祈禱。她'祈禱'道:

我的道路不相連,
這導我於死境,
然而我愛己如上帝;
愛其救我的靈魂。

又長歌道:

唉唉,狂悲之中我想死去,
我想死去,
我們去罷,——向我們不知之方
我們不知之……
這個希望我不知從何處來,
從何處來的呢,
於是心靈祈求奇蹟,
奇蹟啊!
哦哦,使無中生有啊,
生那不曾有的東西!
蒼白的天空約我們以奇蹟,
他許以奇蹟,
於是我哭,聲嘶淚竭地哭這不可信的約,

不可信的約，

我需要這世上所沒有的東西，

這世上所沒有的東西！

這是很聰明的話。'愛己如上帝'，失去與他人交感的人們，不得不'盼望奇蹟'，向'此世所沒有的東西'一方面精進了——因爲這世間存在的一切，對於他都是不能引起興味的東西。然而如聖經上耶和華說的，人孤單不好；爲人與人間結合手段之一的詩歌——一般地，藝術——亦不得不受這種極端個人主義之害了。不過向'不在斯世'的一方面精進的藝術，也是反映社會關係全體系的頹廢，因此稱爲 decadence 眞是非常適當罷。對於活的社會生活沒有什麼眞摯關係，自然成爲渴望奇蹟的頹廢底意味之極端個人主義者而終。人類與圍繞他的人們之一切精神交通斷絕之時，他的理想生活失去與地上之一切關係。那時候，他的空想即把他運到天上，於是他遂成爲神秘者(Mystic)。(註六一)

我們由以上樸列汗諾夫的話裏，可以看出在現在階級爭鬥場中文學者大約有三種傾向：一種是有意無意站在有產階級之見地，歡迎資本主義制度，而或多或少對于無產者運動表示敵意的；第二是投到無產階級的一邊，對現社會制度表示激急鮮明的反抗；第三者則是'彷徨'，苦悶，懷疑于這階級爭鬥之中，對于現實生活開着朦朧的眼，或則逃避現實神往于其幻想，於是遂成爲悲觀的個人主義者，神秘的頹廢主義者了；在這裏，就是'哈孟雷特式'的人間。(此外還順便說樸列汗諾夫一個重要的指示：即謂現代的 Modernism 是社會主義與有產階級之頹廢的混合。資產階級的頹廢主義之'偏見，跑進許多共鳴于無產階級運動的俄國人腦中了。於是在這些人們之中，社會主義和由布爾喬亞頹廢而

生出的 Modernism 作可驚的混合。這混亂，實際上直至于發生不少的害毒。'（註六二）這個現象具體的形成，恐怕最初還是在俄國的思想界，而現在已蔓延于各國；尤其在美國及日本，正看見所謂'現代主義'之風際一世——美國和日本的 Modernism 自然各稍有不同，即美國的因高度資本主義，其Modernism也更帶資產階級性。這 Modernism 的芬芳正佈散傳染于日本的思想界文藝界以至無產者運動營陣內，如林房雄片岡鐵兵，正當世之時髦"modern boy"也。中國從前就有陳西瀅（？）主編之'摩登'副刊，近來所謂'摩登'的刊物與口號，更非常流行了，將來怕也要還要鬧熱的罷，所以在此順便提一句。不過敝國太窮，在帝國主義經濟束縛剝取之下，要'摩登'化也可憐的。）

再說轉來。樸列汗諾夫更痛切地指出現代資產階級藝術家，耽美家的墮落與短視。普希金說過'冷血而傲慢的人民'覺得詩人歌詠'無味'。如樸列汗諾夫指出這矛盾的歷史意義及這'冷血傲慢'的形容詞，不是對于農奴而是對于上流的'賤民'而發的，他對于那沒有靈魂的上流人民給以大胆的教訓：

我們卑怯，我們狡猾，

而無恥，心術不正而忘恩，

我們魂中是冷血去勢者，

誹謗者，奴隸，阿木林，

罪惡在我們心中造成了漩渦。

自然這'大胆'的教訓也是徒勞的。因為他們什麼也不懂。於是普希金不睬他們了，這是正當的——不過這造成俄國文學之大不幸，樸列汗諾夫說這又是不正當之處了。'但是在現在進步的資本主義國家，沒有

勇氣脫離舊的資產階級的人們之詩人及一般藝術家對于民衆的關係，則恰恰與普希金的情形相反，——即現在應受癡鈍之責者，已經不是"人民"，不是其急進部分已漸次自覺的現代人民，反而是覺得這些人民中的偉大呼聲"無味"的藝術家了。這些藝術家說好聽些，他們的鐘錶也有遲了八十年之罪。他們一面排斥時代之高尚努力，同時則老實地希望自己做那浪漫派所作的與商人階級鬥爭之繼續者。……這是可笑的事哩。瓦格納(R. Wagner)在很久以前已經表示許多商人主義者對勞動階級解放運動之非難，是毫無何等根據了。瓦格納非常正確的意見，謂仔細考察起來，勞動階級之解放運動，並不是庸俗主義，而是自市民主義向自由的生活，向"藝術底人間性"之努力……。這是向生活的喜悅精進，這生活，是人類爲獲得其物質手段即不費全生活力已經夠了的生活。消費全生活力以獲得生活之物質手段者，即現代"商人底"感情之源泉。不斷勞心于衣食，"使人類成了薄弱，卑鄙，癡鈍而可憐的東西，更使他不能愛亦不能憎。爲減輕這憂慮，成了無論何時犧牲自己最後自由的意志亦在所不辭的市民了"。無產階級解放運動，即是欲將使人類低下退化凡俗的打算除去的。瓦格納發現只有將這除去，即只有無產階級之解放運動，才能使基督所說的汝勿思食等等，變成眞理。他還更說，只有上述之實現，就有除去……美學與道德矛盾的一切重要根據。(註六三)這都是不錯的'。(註六四)

然而，如盧南(E. Renan)覺得在他從事思索之間，需要有強制爲他而勞動的'良善的農民'的政府(註六五)，則現代的耽美家在他們委身于立體及其他立體幾何學形體之描寫，及鮮明的昂揚的歡喜之間，也必須要有強迫無產階級勞動的社會組織了。……與狼同棲，即像狼一樣的咆

哮。現代資產階級耽美家，一面以文字與商人主義一唱一和，同時自身的拜金主義，不弱于最惡俗的商人。莫克列爾（Camille Mauclair）說，'人們以為藝術領域中有變化，實際上不過是對于尚未表現的天才也作投機的圖書交易所中的變化而已。'樸列汗諾夫附加道，這對于尚未表現的天才的投機，可以解釋對于現代藝術家之多數所埋頭的'新事物'之熱病的競走。…許多現代藝術家不滿意于舊的之唯一理由，不過是倘若大衆贊成舊東西之時，他們自身的天才，就原樣埋沒'不能發表'了。催促他們對于舊事物之叛逆者，並不是對于新思想的愛好，不過是對于那'唯一現實'，也就是那可愛的'自我'的愛而已。然而像這樣的思慾，不是與靈感于藝術家，不過是甚至于對于亞婆羅的影像，也許站在利益的觀點來看而已。莫克列爾接着說，'金錢問題和藝術問題打成一片了。藝術批評家也立于窮境。比較好的批評家，不能說他們所想的事情，其他的人因藉著作而生活的必要，只能夠說覺得對于這情形有利的話。我不是說對于這有憤怒的必要，不過是大家不妨對于這複雜問題考查一下。'（註六六）

樸列汗諾夫說，'現在我們看見——為藝術而藝術，變成為金錢而藝術了。'而造成這現象的原因，是不難索解的。樸氏引馬克斯的哲學之貧困道：'如在中世紀一樣，也有剩餘——即生產對于消費之超過，交換發生的時代。

'還不僅剩餘而已，也有一切生產物，一切產業底存在，成為交易之目的物的時代，生產增加，附屬于交換的時代……

'最後，人類在前此認為不能讓渡的一切，也變為交換——即交易之目的，到了得以讓渡的時代了。這就是這以前可授而不可交換，可贈

與而不可賣却，可取得而不可購買的東西——即道德，愛情，意見，科學，良心等等，現在凡這一切，是到了變爲交易之目的的時代。這是普遍的腐敗時代，什麽事都講錢的時代。如用經濟學上的名詞說，即精神底，物質底，一切事物變成交換價值，爲在最正當的價值上定價而運到市場的時代了。'

樸列汗諾夫說，'在普遍底販賣時代，藝術也變成販賣品，是毫不足怪的罷。'(註六七)

馬克斯在共產黨宣言中說在階級鬥爭快要終結的時代社會激烈分解的過程中；如貴族的一部分曾與資產階級合體一樣，現在正是達到歷史運動之總過程的理論底理解的有產階級思想家，移向無產階級方面的時候。然而，現在我們很少看見投到無產階級陣中的有產階級思想家者，樸列汗諾夫說，'恐怕是因爲"達到歷史運動之總過程之理論底理解"，只是有思考的人們才能夠，而現代藝術家則——與文藝復興時代巨匠不同——很少思考的……。不過，總之，多少相當有藝術才能的人們，他若爲現代偉大解放思想所浸潤，必將顯著地擴大其力，是可以斷言的罷。那思想，滲透于其血肉之中，而他正做一個得以表現這思想的藝術家，這是必要的事。同樣，他對于現代資產階級 ideolog們的藝術底modernism，也必得相當評價其功績。支配階級現在站在對于他前進即是向下的立場了。而他這可憐的命運，是那資產階級思想者的一切人們所共同的。在他們之中比較是先鋒的，實在是比較其一切先驅更向下墮落的人了。'(註六八)在資本主義時代，許多藝術家醉心于資本主義的享樂，做資產階級的裝飾，爲金錢而創作，通得不甘如此的藝術家也不得不犧牲他們的'個性'。文藝女神(Muses)爲無情的財神(Mammon)所

強奸了。在帝國主義時代，爲帝國效勞賣力者，何止 Kipling 一人。試看歐戰時候一般藝術家們的瘋狂罷。除了羅曼羅蘭巴比塞幾個人外，幾乎都想投筆而從戎了。這班大藝術家們有什麼臉而談'爲藝術而藝術'呢？在一個階級，一種社會，一種制度已經成爲反動的，墮落，阻礙人類文明之前進的東西之時，它的功臣實在是全人類之敵。在中國，幾個流氓走狗也不惜拿藝術唯美云云做幌子。做統治階級的小狗和純粹藝術家原是并行而不悖的麼？決不是的。

七　現代頹廢期之藝術

在現代資本主義末梢的時代，藝術上的流派真是風起雲湧。你一個ism，我一個ism，眞有所謂目迷五色之觀。什麼象徵主義哩，立體主義哩，形象主義哩，神祕主義哩，未來主義哩，表現主義同時主義哩，抽象主義構成主義哩，大大主義新原始主義，新宇宙主義，情緒主義，Lumamism，哩……總之，是指不勝曲了。而每種主義之中又有新舊，前期，後期之別，這眞正是五花八門了。然而這些離奇古怪的主義，一言以蔽之，如盧那卡爾斯基說的，都是發生於樓頂上有閑的文藝家，而旺盛於販賣商人和好奇富翁的。樸列汗諾夫既是我們同時代的人，他對於這些種種的派別主義作何批評呢？可惜得很，樸列汗諾夫雖然到一九一八年才死，然而在他不幸的晚年中，還沒有具體談到晚近各種流派的藝術；不過在藝術與社會生活中間，已經略爲批評到神祕派，象徵派，立體派，未來派了。這篇文章係作於一九一二年，距今有十餘年之久了，在這十七八年中，藝術上除當時的象徵派未來派外，又不知經過幾多派別的起伏與衰。不過我們看了他對于象徵主義立體主義的見解，聰明的讀者，也會

因此得以觸類旁通，在樸列汗諾夫銳利的眼光之下，足以使我們得到其他若干暗示，若干標準意見的罷。

樸列汗諾夫以爲現代藝術正經過一個頹廢的時期。資本主義頹廢期的一切無限制個人主義，混沌的神祕主義，都是由於無思想而來。發生的根源在此，其基本缺陷亦在此。

先看他批評近代繪畫上的印象派。

印象派的美術家，對於其作品的思想內容全不關心。他們之中有人說，光線(Light)是繪畫的主人公；然而，光線的感覺不過是感覺，換句話說，既非感情，亦非思想。將自己注意限於感覺領域的藝術家，以至不管感情與思想。他們能描寫很好的風景，但是風景畫不過是繪畫中的一部分。譬如，雷渥納朵·達·文西的'最後之晚餐'，這有名的壁畫的主人公是光線呢，還是耶穌對他極有長期歷史關係的弟子們說'你們之中有一個人要賣我了！'這充滿感動的靈魂的生動之瞬間呢？倘若文西不寫這感動的靈魂之劇，僅注意於光線的渲染，譬如在房壁上，在桌布上，在猶大的鷹鼻上，在耶穌的臉上等等地方染以很好的光線，則這畫與人的印象將何等貧弱不堪呢？這畫的比重，亦必大減了罷。一個法國批評家將印象派與文學上的寫實派比較，這也未必是全無根據的。不過如其印象派是寫實主義者，那麼，他們的寫實主義不能不說是完全沒有出乎表面現象之皮殼以上了。(註六九)

他又在批評威內斯國際展覽會印象派大作家安格拉達 (Herman Angrada) 的作品道：'對於這強有力的，似而非的 (Paradoxical，真真的說就是'曖昧' ——ambigui) 光線效果之執拗而熱心的探求之中，有非無藝術才能的安格拉達一切的不幸。藝術家集中全注意力於光線效

果時，這些效果從他創作的 Alpha 到 Omega 時，是難望其有第一流的藝術作品的，——他的藝術必停滯於現象之表面。而當他迷於欲藉效果之警峭（paradoxity）驚人之時，不能不承認他是確在走向畸形而可笑之路了。（註七〇）

'在這裏，感覺完全支配着所謂刺激對數的精神物理學法則——卽爲增強效果（藝術家互相競爭之必然結果）起見，更有增其警峭奇拔之必要；於是自已於不知不覺之間陷於戲畫（Caricature）了。謂安格拉德正使古西班牙繪畫復活亦非無理由的。然而，古西班牙繪畫實際上固不輕視效果，但有豐富之內容，有含着"生動靈魂的"思想之全世界。……像安格拉德的現代畫家，除努力在觀衆上取得注意以外，毫無所有。這就是他們的注意僅惑於現象之皮殼的原因。他們想說什麽新的話，然而他們所想說的什麽也沒有。因此他們逃於藝術底paradox，——這paradox至少足以 epater les bourgeois（驚動資產階級）啊。（註七一）

'不過，我們並不是說印象派中什麽好的東西也沒有看見。完全不是如此。我以爲印象派所達到的結果之中，多是不成功，但我以爲在技術問題上是有不少的價值未可厚非的。深刻注意於光線效果之態度，增大自然給與人類的愉樂之蓄積。在"未來的社會"，自然對於人類恐怕是比現在遠爲尊貴的東西……'不過，'印象之無思想，是其結果動輒傾於戲畫，而使印象派在繪畫上不得完全完成其深刻變革的基本缺陷。'（註七二）

這種皮相的寫實主義，在現代藝術獲得廣大位置時，受其影響的一切畫家，不外兩條路——卽：巧妙地弄'現象之皮殼'，同時則去構想新的，更可驚，更人工的光線效果；或者，理解印象派之謬誤，承認繪畫上

的主人公不是光線而是有深刻體驗的人間，而深入‘現象之皮殼’裏。實際上我們在近代繪畫中也看見這兩種現象。集中於皮相的興味，促奇譎的油畫之出現，至使最謙遜的批評家也搖頭謂現代美術正經過‘醜惡之危機’(crisis of hideousness)。(註七三)

‘但是不能局限於“現象皮殼”的自覺，即是不得不尊重思想內容之探求，尊重自己所消毀不久的東西。然而，給與思想底內容於自己的作品，並不見得是看起來的那麽容易。思想並不是與現實世界獨立存在的什麽東西。各人思想的蘊蓄，是由他對於這世界的關係而決定而豐富的。而他對於世界的關係，到了以自己之“自我”爲“唯一現實”的人們的地步，在思想的領域不免是十足的窮瀕。他不僅沒有思想，尤其是想到思想的可能性都沒有。如望梅止渴畫餅充飢一樣，因爲沒有明瞭思想的他們，因對於思想不明瞭的暗示，僅以在爲頹廢時代特色的神秘主義象徵主義以及類似的“主義”中所吸取的代用物來滿足。簡單地說，在繪畫上我們看見重踏在文學上所見的現象的故轍——寫實主義因其內容空虛而墮落，觀念論的反動正得着勝利。’(註七四)

樸列汗諾夫如何來看象徵派與立體派呢？

象徵主義以及立體主義(立體派是未來派最初的形態)，都是由同一時代的資產階級生產出來的。但是資產階級如今正在其經變的發達之降落底部分，正在經過沒落的時期。在現在，對於資產階級，它的‘前進就是說在向下墮落，而其一切觀念，也同時人一樣的命運。他們之中所謂最前衞者，就是比其先行者更較墮落了的人們’。這話不妨在此重述一遍。

樸列汗諾夫爲特別表示這沒落底資產階級的‘前衞’觀念論者之氣

質，引用了巴烈斯(Maurice Barrés)的話：

'我們的道德性，我們的宗教，我們的民族感情，這一切都被破壞完了。我們再不能從那裏面捕捉生活的法則。於是，一面必須期待我們的教師們爲我們確立足以信賴的眞實，一面我們必須信賴我們唯一的現實，我們的"自我"'。

'但是，人類要把自己本身的"自我"當作唯一的現實之時——樸列汗諾夫說——他不會承認在"自我"與一方面包圍着他的外界之間，有客觀的"理智底"，亦即合理的關係存在的。外界對於人類，必定認爲是全然非現實的東西，或者僅一部分——卽僅在它的存在是依賴爲唯一現實的"自我"的程度上——是現實的東西。'(註七五)

於是藝術上遂生極端底主觀主義。於是遂發生對於時代之偉大的社會問題之侮蔑。'資產階級沒落時代的極端個人主義，對於藝術家將眞實靈感的泉源蔽塞。這個人主義使他們藝術家對於社會生活上的一切，完全盲無所覩。而將他們藝術家，導於全然空虛的個人的經驗與病態的幻想之無益而混亂之命運。這樣紛擾混亂的最後結果所得者，不僅是對於任何美都沒有什麼干係的一個東西，而且發生只能藉觀念論底認識論之詭辯底強詞奪理來辯護的明白的愚昧。'(註七六)

其結果或者是'愛己如上帝'(Z·吉比絲)，或者是神秘主義，再或者是完全的沒理想性。T·戈旦曾說過詩歌非但不證明什麼東西，並亦不談論什麼東西，'但這是大錯特錯，完全相反，詩的乃至一般藝術的作品，總是在談論一件事情。因爲它們總是在表現一個東西。自然它們是用自己特殊底調子來"談論"。藝術家藉形象表現自己的思想……但是這並不是說，思想在藝術作品中沒有意義，現在稍爲說一點，卽沒有思

想底內容的藝術作品是不會有，甚至連作者只注重形式而不留心於內容底作品，在某種意味上，也仍然是在表現着一種思想的'。(註七七)

若'唯一的現實是——我們的"自我"'的話，那末，整個生活看起來就好像是通過我們之前的一幅卷畫似的東西罷。這樣想的人們，只看到'藝術是以種種樣式裝飾這卷畫的全景的手段。'(註七八)

這沒落底藝術，對於無產階級的人們不能不說是毫無干係。樸列汗諾夫曾幾次將這事鮮明地力說着。他覺得對於俄國社會民主黨的某部分——尤以在一九〇六年至一九一〇年期間所表現的對於象徵主義之熱中(對於可說是當時'頹廢'派的熱中)，是與對於馬赫，亞文納留斯(Mach, Avenarius)哲學熱中同樣的觀念形態底反動。而指出這反動與其他領域上的反動之不可避免的結合。他在二十年間第三版序文上寫道：'也是這時間的事，我國有些人都將自己包在"無產階級者的思想家"的徽號之下，那些人們的心中，除了浪漫派對於小市民性的——即Par excellence(幾乎都完全地是)小市民的——憎惡以外再沒有什麼。其中之一的敏斯基(Minsky,有名的詩人)，驕傲地指摘出我們的頹廢派詩人們的大部分，參加過我們解放運動之極左傾向的事實，同時一方面並指出藝術上現實主義之擁護者們，對於這潮流，不過表示了非常微弱的傾向。事實沒有確當地指示出來，而一點也沒有證明敏斯基所想證明的。即在法國，自骨及髓貫澈了小資產階級精神的"小資產階級性"之憎惡者之中的好多人——例如波特萊爾——非常熱中於一八四八年的革命運動，而當這革命運動一失敗，他即不妨將背對着革命運動了。覺得自己是強有力底"超人"的這種人們，實際上是極儒弱的人。而又與一切弱者同樣，常神往於強有力的人。'(註七九)所以'不能忘情於政治興味的

頹廢派，往往是拿破崙一世之熱心崇拜者。'(註八〇)'然而，他們並沒有成爲力之新要素，反之，成了爲不使運動之力減弱，覺得和這些東西分離是有利的否定要素。'(註八一)

樸列汗諾夫這針針見血的可驚嘆的答辯，在現在也時常令人想起來哩。

俄國的未來派不大喜歡樸列汗諾夫。這如我們在後面所看見的，是極明瞭的事。唯一合於未來派的趣味者，是樸列汗諾夫對於象徵主義所作之評價。他們就利用這作論戰的目的——盡力擴大，雖然不明瞭其種子爲何。'極端底個人主義''神秘主義''與他個人的經驗一起的無意識的胡鬧'——這一切，都是向昏迷的象徵派頭上射去的。自然，那是完全有根據的。但未來派是不能忘掉樸列汗諾夫對他們所說的話罷。

立體派。'立體上的胡說八道的夢話！這就是當遇着這些似而非的藝術底習作之時，自然在口頭上想流露出來的話。'(註八二)——樸列汗諾夫這樣將未來派的第一步評價了。未來派或者要說'樸列汗諾夫之論其他流派藝術還要更壞'罷，這也似乎是誰的見解。但是暫不必爭論，我們且再來尋究樸列汗諾夫的思想罷。他接着說——'但立體派不是持有自己的理由麼？稱立體派爲無異三面相乘的東西，這是不能夠說明立體派之發生的。'(註八三)

樸列汗諾夫不曾給我們以這樣的發揮。但他却指示出必須探求此說明的方向。他對於立體派理論家格列茲及美曾節(Albert Gleises and Jean Metzinger)說道，'他們是如何辯護他們自己漂亮(按實即謂其拙劣)的藝術手法呢？'他們說道：'除了我們以外，再沒有什麼現實的東西……我們並不懷疑作用於我們五官的事物對象之存在。但是，理智

底確信只有藉那些物象在我們理智中所喚起的形象的關係上，才有可能。'(註八四)

換一句話說，這就是已爲我們所慣悉的命題。所謂'唯一現實性'，不過是我們'自我'的命題之新變形(Varriation)。差異只是在立體派的理論上，這主觀主義表現得更巧妙柔軟而已；然而實際上，是更遠超過'頹廢派'一步了。這種見解之社會學底等價，我們是已經知道。而樸列汗諾夫所謂：'資產階級之最前衛的文化代表者——實是比他們的先輩們更爲落伍的人們'這句話，在這裏更得到新底確證了。(註八五)

樸列汗諾夫對于現代時髦藝術流派，很不表示佩服.——不，剝去他們的光怪陸離的外衣，暴露他們的尾巴了。他說謂'自我以外無現實的'立體派理論家格萊茨美會節是根本謬誤了；因爲'如果物體之形象是它們對于我們之外底感情的作用之結果，則明明白白不能說外界之不可知。——爲什麼呢？因我們能依這作用而認識它之故'。(註八六)我們的理論家謂必須求本體于我們個性之中的結論，有兩重意思。第一是全人類一般個性之意，在這裏就達到康德的先驗性的結論了；其次是各個人的個性，這就成了各人依各人的衡尺的詭辯家底認定。像列捷(F. Leger)所畫的'青衣女郎'(La Femme en Bleu)，畫幾個無秩序的立體幾何學的圖形和平行四邊形，即是取這種詭辯的解釋。樸列汗諾夫說這些立體，徒使沙龍的不客失笑而已……(註八七)'怎麼樣我想起普希金寄詩人之詩之可笑的戲擬詩(Parodic)來——

你滿足于此麼，古板的藝術家？

滿足嗎？那麼，讓羣衆唾罵，

唾棄你燈光輝明的祭壇，

打擾你這類乎兒戲之行的三脚猫罷。

'這戲擬詩之可笑，即在此際'古板的藝術家"以最顯明的笨事自滿。而這戲擬詩之出現，正表示社會生活之內面底辯證法，今已使爲藝術而藝術之理論全無意味了。人孤獨不好。現代藝術上的"新人"，不滿足其先代人們所創造的。這一點也不是壞事。反之，對于新事物的精進，屢屢是進化之源泉。然而，追求新花樣的一切人們，不限定就能眞實地看出新的什麽東西。新的事物要求它的能力。盲目于社會生活之新思潮者，以爲除他的"自我"以外沒有現實存在者，在"新事物"之探求中，除了新的蠢事以新是什麽也不能看出的。人孤獨是不好啊。'（註八八）就以樸列汗諾夫這幾句話，作此節之結論罷。

八　易卜生批評

樸列汗諾夫是堅強的現實主義者與激烈的反個人主義者，在這意義上他批評了易卜生。

樸列汗諾夫在其長文亨利易卜生論中，對于易卜生的特質思想，作了詳盡的批評。從這篇文章中，我們不僅明白易卜生主義的意義，同時也看出智識分子底藝術家與社會政治運動間的若干歧途。現在將他這篇文章稍加引述罷。

'易卜生（一八二三年生），現代世界文學上最優秀而最有魅力的一個活動家離舞台而去了。作爲劇作家，他幾乎在一切同時代者以上。自然，要拿他和莎士比亞比較，則明明是誇張。爲藝術作品的他的戲曲，卽令在他具有莎氏之天才之巨力的時候，也不能達到莎氏的高度罷。卽令在那時候，可以看出其中有一種非藝術底——更深入地說——稍

反藝術底要素之存在。'(註八九)

這要素的存在，都可以易氏戲曲之充滿思想性而說明。不過這思想性之本身，不僅是沒有缺點，而且是有很大價值的東西。正是因爲這種性質，使我們愛其戲曲，亦愛其人；使他有說'在自己生活方向上是眞摯的'這話的權利；使他成爲'人類精神反抗'之一個偉大的教師。

'這"人類精神之反抗"之說教，將偉大與眞實的要素，帶入易卜生創作之中。然而宣傳"反抗"者不知道他自身反抗必定發生若何結果之時，其說教卽必然曖昧模稜。如果他是藝術家，如果他藉形象而思索，那末，其說教之曖昧模稜，必造成他的形象之不完全的明確。抽象性與圖式性卽闖入其藝術作品之中。'

在勃蘭德(Brand)中，勃蘭德高歌反抗之聲，痛烈攻擊布爾喬亞的卑劣與中庸。許多革命家要對于勃蘭德的道德喝采罷。易卜生感覺對于'道德底不安'，對於良心問題之強烈注意，然而他的道德與康德的道德同樣，是抽象的；因此，同樣是無內容的。勃蘭德的反抗，結果成了反抗自身，成了無目的的空虛。易卜生反而是宣傳了塞文蒂所笑的(潘薩對董吉訶德所表示的意見)，勃蘭德所宣傳的，沒有道德底法則和性質。同樣，易卜生的反抗說教也是空虛的；這在他的優秀作品中發生有害的結果了。在許多點上，社會棟樑誠爲光輝之作。他不客氣地藝術底地暴露資產階級道德之頹落和僞善於我們之前。然而，赫塞爾夫人以無限感動的嚴肅說，'不，自由與眞理——這才是社會之基礎！'如何的虎頭蛇尾！在這可驚之作中，其精神不過是這麼一句老生常談的一般原則。她所謂眞理者何，他希望如何的自由？此劇情節之小兒似的解決，不得不損害其美底價值，想無俟多言矣。

還有正直的醫生斯脫克曼！他爲浴場改革計畫不行，與'多數'作戰。然如樸列汗諾夫所指出的，'多數'正是蝟集於該市的病人，我們主人公所衝突的多數，並非眞正的多數，不過只是(一)浴湯股東，(二)房東，(三)會見風轉舵的新聞業和印刷業者，以及(四)在前三者影響之下盲目地跟着他們的平民而已。自然，比起前三者來，平民是形成'多數'中的多數的。若明乎此，則斯脫克曼醫生將可發現進步之眞敵，並非和他作對的'多數'，不過是爲經濟上強有力的多數所設下的，爲奴隸地位所決定的，這多數之幼稚愚昧而已。

無政府主義者向斯脫克曼醫生鼓掌不是偶然的。易卜生的社會觀在許多地方是無政府主義的，他的思想和爲他思考方法之特色有同樣缺陷。他和正直的斯醫生一樣，在最高程度上抽象地思考。他僅知眞理與迷妄之抽象對立，而不知眞理因其出處之不同而有種種的範疇。

然而正直的斯醫生還有更達到概念混亂之無涯之海的最極限的。'……不，造成不道德者，是愚昧，是貧窮，是下等生活。在不每日掃除不通風的房子裏，不到兩三年，就失去道德底地思考事物的能力了。養氣缺乏，使良心痲痺……。'這種思想，無待徵引樸列汗諾夫的詳細的反駁，讀者也可知其混亂了。'在自然科學上，在自己專門的學問上唯物地思維的人們，在社會科學上常是最純粹的觀念論者。'(所以實驗主義者的胡適博士，口口聲聲科學方法的博士，說中國的禍害只是那'五鬼'，而不與帝國主義軍閥相干的妙論，是無足怪的。——校時補註)。'易卜生不僅根據觀念論方法解決社會問題，在他腦中這些問題常過於貧狹，看出一種與現代資本主義社會生活之廣汎規模不相適合的刻板。因此，看出完全正確解決之一切可能遂被滅絕了。'

然而，'絕頂天才的，聰明的，最眞摯而抱着最強烈眞理之渴望的人的思想之這一切致命的謬誤，由何而起呢？'

'一切問題在這時給與易卜生世界觀的，他所生長於其中的社會環境之影響。' 樸氏的分析無暇詳引了，總之，'易卜生是在小資產階級環境中產生，發育，而長成者；這樣，他的消極性質，可說是由這環境所豫定的。'

'在小資產階級社會，"精神"傾於"反抗"的人們，不能不說是出乎一般規則的稀有例外。這些人們常自命為精神貴族。事實上也有兩點和貴族相像。一是在精神方面比他人高，與貴族之社會地位高於他人一樣；二是與貴族同樣孤立，因他們的利害不能為多數之利害，常難與多數和睦。不過所不同者，是眞正歷史的貴族階級在自己發展之繁榮期，支配當時社會之全體；而小資產者底社會環境之精神貴族對於其環境幾無何等之影響力。這些貴族不能成為社會勢力。他們僅停在個別的個性上，熱心於個性之禮讚，高揚個人主義之原理。易卜生之精神兒子勃蘭德，就是這純粹的標本。他叱咤小資產者底中庸和言行不符之時，是美的'。這時候，樸列汗諾夫也由衷地同情。

'他對於政治冷淡。他從頭腦裏憎惡政治家。他的思維是反政治的。……易卜生的思想，一面從"人間到人間"，同時一部分是道德的，一部分是藝術的，但都是反政治的。' 他因為政治家只希望表面的政治革命而憎惡之。'重要的事情是人類精神之反抗'——人心的革命。不過樸氏指出他的狹隘；大革命家也是政治家；偉大事業也是在政治領域。——易卜生對於小資產者底——個人底及社會底—— 生活之卑俗的嫌惡，驅使他探求他的眞實而純粹的心稍為可以休息的領域。最初他在古代

民族中看出這領域。然而過去的政治思想在現在沒有什麼力量，所以他除了道德之領域外沒有其他可出之道了。

小資產階級是生來的折衷主義者。而勃蘭德提出'不完全則寧無'的豪壯標語。然而因爲沒有看出對于自身意志適用的東西，他不得不無條件地陷入空虛的形式主義與貧弱了。勃蘭德不理解'新的東西'——暫時的東西，僅神往于所謂'永遠'的靈魂。他對于新事物的淡漠，雖以他對于妥協之神聖的憎惡，還是使他變爲保守主義者。勃蘭德的辯證法中，缺乏否定之否定。

易卜生是援助婦女解放的。然而，和其他地方同樣，他所感覺興味者，只是解放之心理過程，并不是它的社會效果。然而因爲方法論的謬誤，是沒有給我們眞正解決的。與資產階級底庸俗鬥爭的易卜生的主人公，在他們'淨化了'的意志發揮最大力量之時，正是最脆弱之時。

馬克斯主義者龍格稱易卜生爲社會主義者。然而樸列汗諾夫不同意。他引證這戮躁老劇作家從多年在外國歸來故鄉一八八五年在德倫特海姆所作的演說；他反對支配底多數恣意壓迫良心之自由與言論之自由，而以爲解決這問題非預先將高貴要素帶入政府，國家生活，輿論，國民代表之中不可；不過所謂高貴者，并非指貴族，金錢，智識，能力，才能之高貴，只有性格，意志，心情之高貴，才能解放我們；而謂這高貴，將由'婦女方面及勞動者方面'而來。樸列汗諾夫說，'自由的精神與淨化的意志，是非常好的。……不過這既非政治的，也不會是社會主義。……無產階級只有精力地向自己偉大的"究極目的"突進，才能事實上解放自己的精神，淨化自己的意志。而易卜生將事物之現實關係顚倒了。………把感人的高貴精神帶給勞動者的環境者……是馬克斯和拉薩爾

們。無產階級之道德"解放"，只有通過他的社會解放鬥爭才能完成罷。……他如何不理解現代無產階級運動，只看他完全不理解一八七一年巴黎公社之偉大的歷史意義就可明白了……'

人謂易卜生是悲觀主義者，個人主義者，近代劇之巨匠，都是不錯的。

易卜生宣傳道德，重視思想，是他的特色。然而他不能看出從道德到政治的出口；這致命的弱點，'使他的某些藝術形象貧血'。

'個人完成自己，解放自己的精神，澄清自己的意志，這是至妙萬千。然而這些個體的完成，要是作社會上國民互相關係變革之源（雖然此處道德變爲政治）'才有意義；不然，個人道義之獨善，以自身爲目的，卽失一切實用的價値，對于他人已無必要，這就是'道德自身死滅的意思。'

'對于思想的趣味——卽道德的不安，對于良心問題的感動，從某一般觀點來看日常生活諸現象的要求等——是造成藝術家的易卜生之特徵的。……宣傳"人類精神的反抗"，這一點也不能抹殺其作品之藝術性。不過，宣傳是要明確而着實的。傳教家必須非常了悟自己想宣傳的思想觀念。這些觀念要浸透于他的肉體及血液之中，在藝術創作之契機上，這些觀念要不致將說教者昏迷煩惱妨礙其作品的美才好。如若不然，缺乏這必要條件，說教者不能做自己思想的主人，再則又不明確不切實連貫，那麼，那時觀念便有害地反映于藝術創作之上，思想將把冷淡，倦怠無聊等帶到作品之中了。而這罪過，不是思想本身所應當負的，而是在藝術家沒有理解思想的能力，因某種原因藝術家不能始終貫澈他的思想，……問題不在思想性，反之，在思想性之不足。這很有害的否

定要素，在易卜生一切理想劇中無疑地含着'。

因此，像易卜生這樣偉大的作家，終因不能透察社會生活的內蘊，麻痺自已作品的美學價值。'這大戲曲家在社會範圍內不能尋其理想道德的出路，他脫不掉他作品主人公的個人意志'。他的主人公都是獨善其身的道德家，求光明者，然而一和現實矛盾，便只有陷于理想主義象徵主義偏頗主義的方面。他只有神馳于想像的沙漠之中，徘徊于矛盾之境，莫知所以解決現實之道：在這裏也可以說是個人主義的悲哀。

象徵主義者，便是發生于與社會現實性隔離（因此所以是抽象的）之際所發生的社會心理傾向之一。'思想爲現實之理解而武裝之時，思想沒有趨於象徵主義荒野的必要。文學藝術是社會生活之鏡。象徵主義就是社會思想貧困之證明。社會生活決定社會意識，所以象徵主義的傾向，其原因也是在社會關係傾向之中，社會發達過程之中。'他又在另一處說，'象徵主義者，是藝術家對於"無理想"的無意識的反抗。但是這反抗是發生於無思想的地盤之上，缺乏一切的內容，因而沉沒於抽象之霧中；易卜生和霍普特曼（Hauptmann）的某些作品都是如此。……然而這種對於"無思想"的現代藝術的反抗，是社會的某一階級（在文明社會則只有上層階級才有藝術的）停滯於同一地方的結果；因此，對於他們，理想不是全無必要，就是要得很少。於是他們對於"無思想"的反抗——以無思想卽無藝術的理由而起的不可免的反抗——除了走向混沌抽象的象徵主義以外，是不會走到旁處去的了。'（註九〇）

勃蘭德以及易卜生其他劇作主人公，都將最後之努力，付之對於天上的嚮往。不錯，'這是象徵'！然而將抽象的東西與具體的東西同時給與我們的藝術形式，如果因抽象混入發生形象貧弱的結果，就不完全；

再則，抽象混入之必要，或者可說是一種出乎現實界限以外的必要手段。然而思想只有出之於兩條路，一條是走向抽象世界的象徵之道，其次是現實本身因藉本身勢力使本身內容發展，因將自己 Aufheben 為未來之現實創造基礎而超越自己界限之道。易卜生的路就是那第一條路。

'象徵——是易卜生創作之弱點。他的優點，在小資產階級主人公之無比的描寫。於是，他表現為一個無雙的心理學者。他的作品之這方面的研究，對於想研究小資產階級心理者，任何人都是必要的。在這意義上，易卜生之深刻研究，對於一切社會學者是不可缺的。但是小資產階級一開始"淨化自己的意志"，他就轉化為教訓的索然無味的抽象性了。社會棟樑最後一幕中的貝爾尼克領事就是如此。'

總之，樸列汗諾夫的意見，對於社會叛逆的易卜生，宣傳了他反抗的精神，然而因為缺乏對於社會明確的認識，陷於孤獨的個人主義而終；自己既沒有一定的思想，遂趨於一種朦朧反抗的象徵主義。

他又指出希望與可能之間的矛盾與衝突，是易卜生創作之基調。這矛盾，是易卜生厭世主義的根源，而由他所生所長的小資產階級環境產出的。他之自閉於個人主義之中者，可以生長他的社會環境之軟弱而說明。在社會問題解決上，易卜生固執理想主義的方法。沒有看出'從道德到政治出口'，是易卜生的弱點。這弱點，不得不成為象徵主義，理智性，或觀念之偏愛性，無條件地反映於其作品之中。這弱點，使他的一些藝術人物減色，不僅此也，他的理想人物實在是受了這個災殃……。

亞克塞利洛德說：'對於象徵派，戈爾該華達梯諾維奇持極端否定的態度。他感服易卜生巨大的才能，又承認他卓拔的劇才，但一面依然

提起(他的劇詩)皮爾根特(Peer Gynt)不能不攻擊。這裏要添說一句,藝術上的寫實主義之承認,是由樸列汗諾夫唯物史觀之一般原理流出來的結論。'(註九一)

伊科維奇在其書中論易卜生一節,簡短精背,足與樸氏之說相發揮。'這勇敢,深刻,大胆的劇作家,以其銳利的眼光,檢討社會組織之全部,發現其所含的腐敗而喊叫。在他的劇中,他將家庭之崩壞,教會之虛僞,支配階級之僞善與腐敗,婦女之痛苦的不平的狀態,因遺傳及酒精的頹廢,顯示給我們。易卜生告發社會之一切缺陷,他想將這些東西消滅,然而同時又感覺這腐敗是太深沉而普遍,而覺在現在狀態下不知道怎麼辦才好了。這也就是偉大的革命的氣息,對於這樣許多弊害的反抗,一種精神的無政府主義,貫澈他的作品之由來。……'然而他與國民公敵的主人公斯脫克曼醫生一樣,和虛僞污劣的環境奮鬥,失敗而絕望了,只得高叫一聲'世界上最強者,即是最孤獨的人'。當時除了 Björnstjerne Björnson和勃蘭兌斯以外,大家都羣起非難易卜生,駡他不道德,這不得不使他對於社會的憤怒更增……不得不完全不管社會,退守自己的巢,只爲自己爲自己的幸福而生,遠離無知愚劣的俗衆了。'伊科維奇還指出一個重要觀察道:'易卜生批評社會之一切基礎,獨決不談及私有財產。這對於他似乎成了一個正當而良好的制度。他想不改造經濟環境而改造道德環境。不僅此也,在我們這世紀之初還在著作的易卜生,完全不知勞動階級之存在。這對於這強有力的劇作家,似乎覺得是可以不管似的。因此,他站在不通的路中了。他一面因其僞善組織之缺陷腐敗之故而排斥資產階級社會;一面他不知道勞動階級之存在。因此他開始脫離自己的社會,創造個人主義的哲學;他求一切幸福於完全的離索,孤

獨之中了。

'這樣,易卜生遂完全失去理想,永留爲一個頹廢哲學的病底個人主義所到達的世界中的作家之狀態之古典的典型'。(註九二)

這都是不錯的,不過高叫'目下只有一個唯一有效的革命,這就是人心底革命'的易卜生,也許並非不知勞動階級的存在,不過是不很信任他們的力量。而'我喜歡獨樂于孤獨之中'的易卜生,其心情也不能不說亦良苦矣了。在這裏,是一切帶着蒼白的面影的有良心的哈孟雷特式的智識階級苦悶的根源和狀態。

在樸氏這篇名文中,實在含着許多暗示;在其中,讀者可以看出集團主義的戰士與個人主義的'印貼利更追亞'宇宙觀,社會觀,思維方法,態度心情的對照。讀了這篇文章之後,有許多感想,只有待其他機會,再將他寫出來。在這裏所引述的,不過是其中若干要點與結論,殊不足以見原文之雄辯的論證,異日或可譯出見教於讀者。

九　托爾斯泰批評

樸列汗諾夫做了幾篇專門批評托爾斯泰的文章。這幾篇文字多登在當時布爾塞維克機關報上。(註九三)嚴格說起來,樸氏是以一個'分析者'的資格而出現的,或者不能說是一種純粹文藝批評也未可知;在這意義上,他和列甯批評托爾斯泰的文字或者都可說是所謂的'外在批評'。

他在從這裏到那裏中說:

D.查斯羅斯基(Zaslausky)說全俄的人分爲二部——'一方面是完全地愛托爾斯泰,其他則是從這裏到那裏愛他的。'在查氏的意思,以爲

是只要多少抱有進步思想的人無不從頭到尾愛托爾斯泰，只有鷹犬警察，反動分子才是'從這裏到那裏'來愛他。

樸列汗諾夫說他既非鷹犬警察，也不是反動分子，然而'我不能夠"完全地愛"托爾斯泰，我也是不過"從這裏到那裏"來愛他的。我覺得托爾斯泰是天才的藝術家，然而是非常軟弱的思想家。'這是他對於托氏的總批評。

W．J．波雪科(Bocieko)說，'得與托爾斯泰同時代而生，眞是可欣喜的事；要沒有他，生活的氣味是如何惡劣啊。'

樸列汗諾夫的意思恰恰相反，'不然，與托爾斯泰同時代而生，眞是無味。'不過，'我說與托爾斯泰同時而生之無味者，自然不是指藝術家的托爾斯泰，而指思想家的托爾斯泰。……我們與藝術家的他一起，感覺是"眞正友人"，反之，與思想家的托氏生活，則眞是無味哩……幸而，……我們的立場和他恰恰相反。'

他繼續證明托爾斯泰的'上帝探求'不僅是基於強烈的感情，而且是根於理智的熟慮。托爾斯泰自己說基督教的眞理無論何時在他的眼前，'其實，何僅基督教的世界觀呢，一切宗教普遍世界觀之基礎——"有限""無限"之萬有精神論之解釋——無時不是在托氏心中，也是無可疑的。'托氏在其懺悔錄中，說他在上帝探求之途上，他的理性完全否認上帝存在之時，不得不感受深鉅的苦惱。於是感覺'生命停止'，而再開始證明上帝之存在了。樸氏說這是一切宗教人的本色。站在這樣的上帝'目的論'上，托爾斯泰自然不會說明自然及社會之現象了。

'托爾斯泰說人類"一切之善"不外是他的神性之時'，……是'逐取了空虛的人類靈魂而努力完成其"善的內容"，這也就是'完全破壞人類

之靈魂了’。

在懺悔錄中托氏表現‘不滿足於個人幸福之安排，同時為國民幸福計也不能捉住他的心。’然則為什麼而生呢？對於這問題朦朧的回答，不得不是求於‘什麼人也不知道的意志’了。這是他的目的論之必然結論。‘不是他自己破壞自己的靈魂，而是他的靈魂因環繞他的環境而破壞。’托氏既不願費心於家庭妻子生計之安排，而‘民衆之幸福民衆之自由’又‘對於自己沒有什麼關係’，於是托氏遂與革命解放運動遠離了。‘托爾斯泰之不幸，即在他既不能為自己生活之教師，也不能為他人生活之教師。’

‘托爾斯泰至死是大地主。……後來，因為為民衆幸福與命運盡力的人們所感化，他確信為他財富的源泉的民衆榨取是不道德，而斷定給與生命於自己的“什麼人的意志”，不許榨取民衆了。’然而托爾斯泰並不是斷定應該努力創造一個榨取階級消滅的社會關係。他的道德說教，純粹是消極的片面的東西——‘勿怒，勿謟，勿誓，勿爭，這是為我而規定的基督教本質。’

於是樸列汗諾夫結論道：‘完全無條件地愛他者，是上層階級之思想家們（雖正直與堅強程度不同）——即打算以消極道德自足的人，沒有更深的社會利害，欲藉宗教之探求，滿足其靈魂之空虛的人。反之，因不滿足於消極道德，為在高尚社會目標運動中，已久認他們的生活為愉快，毫無苦惱於自己生活之意義而探求的餘暇的窮苦人民進步代表者，不過只從這裏到那地來愛托爾斯泰而已。’

然則屬於第二範疇的人‘從什麼地方——到什麼地方’愛他呢？那麼，樸列汗諾夫說，‘這些人估定托氏價值，雖然他沒有為改造社會而鬥

爭——他在這鬥爭中是以極冷淡的態度觀望的——然而認為他是痛感到我們今日社會秩序之缺陷的作家。他們認托爾斯泰是首先爲觀照底地——雖然只是 Episodically——表現這缺陷，利用自己絕大藝術才能的作家。'

他說，'只是從"那裏"到"那裏"，我們時代眞正進步的一切分子愛托爾斯泰'。不待言，樸列汗諾夫是這些人們中之一了。

樸列汗諾夫又在概念之混亂——托爾斯泰之教義中說：

他的教義，是正確理解了的基督教義，一言以蔽之——無非是'勿抵抗惡。'

有人問托氏，'黑人要來燒你的兒女吃，你怎麼樣呢？'他不躊躇地答道：

'人類都是同胞，都是平等的。要燒我的兒女吃的黑人來了，我唯一的辦法只有講給黑人聽，說燒小孩子吃是無利於他的，說這是不正當的行動罷。——我恐怕必定要訓誡他，然而同時也必定屈服於他的暴力的罷。不然與黑人爭，還要更無意味罷。或者他打敗了我，將我的孩子燒死吃得更多，或者縱然我將他打敗了而到了第二天我的孩子得病而死於病中，那還更其痛苦罷。'

這樣的'無抵抗主義'眞如樸氏說的，我不和托氏爭辯，要爭，那才眞是無意味哩——他一定陷於層出不窮的矛盾的。

不僅如此，托氏還主張卽令眼見兩親拷掠兒女之時，至多也只有以身代之；又說卽令他愛的人為瘋狗所襲之時，也不必還手。

吃人者將人肉當飯吃，'平等'在什麼地方？何以人類撲殺瘋狗是惡而瘋狗殺人不是惡？——卽令都是惡吧，也應該二者相權取其輕。這顯

明的道理固然不錯，但如樸列汗諾夫所說，托爾斯泰是別有所見的。因托氏是以‘動物的’同情與‘精神的’同情對照，‘靈魂’與‘肉體’對照的。這樣，則何以不應殺狗救人命，何以在自己孩子可以竄抵抗黑人得救之時也不應抵抗，都可瞭然了。被黑人吃，被瘋狗咬自然是不快，不過這不快純粹是肉體的性質，算不得什麼的。即今日你救於瘋犬之口，亦許數年後酗酒而死罷。雖然今日奪我的孩子於渴於血的黑人之手，也許明日害什麼傳染病死掉罷。——靈魂比肉體貴重。他並不僅是冷眼看他人痛苦，即對於自己的苦痛也是作如是觀的。這重靈魂而輕肉體，完全是基督教的見解。他還說：‘人須將現世的暫時的東西與永久的東西交換——這是人生之道，而我們必赴之道也’。爲黑人瘋犬所殺也不過是暫時的苦痛。所以他‘勿抵抗惡’的主義完全是根據於‘暫時的東西’與‘永久的東西’，‘靈魂’與‘肉體’之對比。這極端唯心論者，是立脚於內界全不關於外界之見地的。

那麼，托爾斯泰有名的反對死刑得到文明各國同情之作的我不能沉默是什麼意思呢？……這畢竟是說托爾斯泰在宣言人類內界不關於外界之後，又往往不見有承認這依關的必要……這畢竟是說他的‘暫時’‘永久’之對比，是不耐人生事實的批判，而他自己也恆不得不忽略這個對比了。——這畢竟是說托爾斯泰只有放棄自己生活教訓之時，才成了一個生活偉大教師。

又，托氏否認財產的意義，主張‘精神底地拋棄財產’，而他最後終於沒有實行。假使有人要質問這個事實，樸列汗諾夫說，提出這質問者，‘雖然是善良的人，但是——恕我說——是欠聰明了。他們究竟一點也不懂托爾斯泰’。托爾斯泰主張‘要幫助他人……必須“淨化”自己——

這是主要的問題'。他以極熾烈的熱心，淨化過自己了。他不主張'強人完成上帝的事業'，因爲這沒有感動他的'心'。他並不單純放棄其財產，而讓渡於家族，他完成了他的'行爲'而又痛苦於這種'行爲'了。這是不錯的。不過他'要殘酷'，讓渡土地於農民，'奪去家族的享樂而強迫他們勞動，也是能夠的事，不過這一點也沒有進於"上帝的事業"，"感動"他家族"之心"。他尊重上帝事業，取別種態度——卽……不過和他們生活，堅強地竭力發現結合我們的，使我脫離一切的，我所不知道的東西'。所以樸列汗諾夫說：'我決不承認托爾斯泰的態度和他的教義矛盾；不過這克服惡的戰術，是空虛得無法可治而已'。

托爾斯泰以爲他如斷然拋棄財產，卽不免使他愛的人們悲苦，這也是犯了惡的行爲，所以他仍然和他的妻子家族一道了。這對於他的教義是毫不衝突的。

人質問托氏說：'萊夫·尼古拉維支，你頻頻地說教，但這與實行是沒有什麼關係的麼？'他怎麼說呢？

'我答覆，我罪孽深重，我渾身汚穢，我是值得侮蔑啊！因爲，我沒有實行。這旣全不是爲自己辯護，也不是說明自己的不徹底。試將今日我之生活與昨日我之生活比較，那麼，諸君將看見我所努力企圖實行的罷。我自然沒有實行萬分之一，這是事實，我自認自己的罪過在此；不過我沒有實行的，並不是因爲我不想實行，而是因爲我沒有理解它。請教我以逃脫迷着我的誘惑之網啊，這樣，我將得以實行了。不過，我卽不得他人援助我也打算實行的，而且我也是希望如此啊。我要有錯，我自己承受。然而這錯在我，而不在自己所走的道，以及向問我據你意見道在何處的人們我所指示的道路……。'

樸列汗諾夫說，'這就是眞實的悲劇。這幾行文字迸出於其筆端的人，不免是受着許多的苦惱了。不過這悲劇的"悲哀"在什麼地方呢？托爾斯泰說他和迷着他自己的誘惑無力的鬥爭，希望人不非難他走的路而非難他自己。然而實際上，誘惑縱然是有也說不定啊，但決不是有絕大重要的。而罪不在他自身，實在他所走的——更正確些說——或他所想走的道路。這道路，是走向靜寂主義的蒼白無生氣的不生產的國土的啊！……'

並且，他還說，'在瘋人院或別室監禁二十五年，無論何時想來也不過是苦痛之延長的。……而眞正的生活則一點鐘和十年也是一樣…。'既是如此，則我們無論怎樣死——饑餓而死或害腸窒扶斯而死——也可以。這就是托爾斯泰認他之救饑餓的農民，爲上帝之拙劣仁事之理由了。

使'永久的'與'暫時的'對立，其結果他自己不得不惱於——還是從'永久的'要求呢，還是從'暫時的'要求呢？的疑問了。在前者情形下，他在不能妥協的無情上碰着難關，在後者的情形下，他自己看不出旁人的道德之正當。兩方面情形下他無論如何也不能不覺得自己在與誘惑戰鬥上之不徹底與軟弱了。兩方面情形下，他都不得不惱於自己之不徹底及軟弱意識之下了。這裏，就是他的人生悲劇之悲哀！

'暫時的'與'永久的'之對立，卽是說道德與生活之分裂。道德與生活之分離，不幸必生失望之感情。因爲與生活分離的道德，是與失去一切道德內容的生活同樣的不道德啊！

樸列汗諾夫又教我們注意爲正確批評托氏教義起見，大値注意的一節：'我如能在自己意識之中消滅現世主義的根苗，則馬上就是理論

與實踐融合，而我的生活之實際與萬人生活之實際不可避免的結合了……'樸列汗諾夫說，事實上恰恰相反，'托爾斯泰如一旦以自己滿意的方法消滅他所謂現世主義之詭辯成功，即刻他的理論與實踐失去一切的接觸，在生活上他的想像失去一切的內容。'

托爾斯泰叫我們'從社交動物界類推'，以爲我們除爲自己個人幸福生活而外，必須爲他人幸福而犧牲。但是，動物也是爲生存而競爭的。如果他們也像托氏說的讓瘋犬咬，黑人吃，則它們將絕種於大地之上了。'人類是社會動物。他們……結羣爲生存而鬥爭。這羣體隨生產力之發展而擴大。在這羣體以內成立種種的關係，更以這些關係爲基礎發生德道之規範，不斷養成人類社會感情和努力。表面上看起來不過是利己主義之源泉者，實際上是利他主義；對於公益之服從，一般地人類目的之追求是生於共同活動之結果……托爾斯泰是絕不理解這生活之辯證法的……。於是托爾斯泰在這全無根據的心物對立上，徒自苦惱於他的道德見解所被極度重壓的實踐矛盾之迷宮中了'。

托爾斯泰又分財產爲二種：一種是本來財產，譬如我們自己用木片做一個湯匙，如鳥之營巢一樣，這是善的。然而藉暴力保護的財產則是惡，是奴隸制度之根源。樸列汗諾夫說這完全是十八世紀啓蒙學者的素朴見解，照他的主張無異趨於寂靜主義之不生產的荒地。如他對於國家的見解一樣，都是立脚於一種單純的絕對論上的。社會主義者並非單純否認財產國家的，而是給以一種新的意義。

樸列汗諾夫在馬克斯與托爾斯泰一文中，更詳細地分析到托爾斯泰宇宙觀人生觀，與社會主義宇宙觀人生觀之異點。

他指出馬克斯世界觀與托爾斯泰的是完全相反：

馬克斯之世界觀是辯證法底唯物論，反之，托爾斯泰不但是唯心論者，就其思維方法說，他終身實是一個最純粹的形而上學者。恩格斯說：'形而上學者……是在全無媒界的對立上思索的。他的論理是由然——然，否——否而成立的。在他，事物只是存在呢，不存在呢？——這兩個問題。同樣，事物卽其本身，同時不得爲他物。正負絕對不相容。'這是托爾斯泰最特徵的思維方法。不過，他又說這不是就托爾斯泰創作方法而言的。他的創作方法全然沒有這種缺陷，而托氏甚至於指摘別人的這種缺陷。

有人將托爾斯泰和盧梭加以比較，樸列汗諾夫說這比較不過只能得到否定的結論。因爲，'盧梭是辯證法家（十八世紀罕有的辯證法家之一），托爾斯泰則至死是最純粹的形而上學者（十九世紀最典型的形而上學者）。將托爾斯泰和盧梭同一看待者，是沒有讀那有名的關於人類之起源與不平等之考察或讀之而完全不懂的人才會做的事。在俄國文學上，盧梭辯證法的性質已得 W. I. Zasulitch 闡明於十二年前（按：此文係樸氏作於一九一一年）了'。(註九四)

M. Neviedomsky 尊敬托爾斯泰之'絕對徹底'。樸氏說，不錯，'不過事實上托爾斯泰是"絕對徹底的"形而上學者。這事實，正是他的弱點之主因，托爾斯泰與我們的革命運動遠隔者，卽在這弱點。他自己說自己對於反動家，革命家都同樣不能共鳴者，也恰恰是因爲這個原故——自然也不完全是的'。

何以不能'以暴力抵抗惡'呢？托爾斯泰說，'因爲火不能以火滅，水不能以水乾，惡亦不能以惡斷根的。'樸列汗諾夫說，'這就是爲形而上學者思索方法特色的"絕對徹底"。只有在他們，像善惡相對的概念，才

帶有絕對的意義。'車爾尼綏夫斯基根據黑格爾的意見,老早闡明'現實上一切,依時間及地方關係而定',說'不研究由當時現象所生的環境和原因,遽以判斷善惡的舊文句,一般抽象的言詞,是不夠的;卽一切對象,一切現象皆有其固有之意義,關於這些對象和現象只有研究其所存在的環境才可以下判斷的。'車氏公然提起暴力使用的問題了,'戰爭是有害的呢,還是可賀的呢?'他以爲這是不能下什麽決定,就是說須由時空條件而決定……譬加一八一二年之戰爭就是最可賀的。樸列汗諾夫說,要不是檢閱的嚴厲,車氏還要說革命家也必須以暴力對抗政府之暴力罷。而這辯證法的思考,是托爾斯泰永遠想不到的。

托爾斯泰在我不能沉默中,表示他對于死刑的態度只是向絞刑官請求'和他們一同絞死'。然而絞刑官不聽又奈何?自然,因這大藝術家感人的描寫,不免激起羣衆對於政府的憤怒。不過這僅僅是他的文章之副作用。而絕對徹底的托爾斯泰也憂慮到這一層了,在他關於死刑之最後論文有効的手段中,以爲'有効的手段'是不必說死刑之恐怖,引起人的反感;救俄國於苦境者,只有使壓迫者向眞理之道。然而願作絞刑吏者之減少,是無害俄國政府更出高的薪水給這行職務的。所以樸列汗諾夫說這最後的論文不曾是'爲絞刑官辯護的傳單'。

又說,'萊夫·托爾斯泰道德的說教,結果使托爾斯泰——在他依照他的說教這一點上——成爲民衆壓迫者的同黨;雖然托爾斯泰不願如此也想不到如此。……托爾斯泰不僅是我們貴族階級的產物,他長期——自然不是完全如此——爲這階級的代言者。在他天才的小說中,貴族生活雖沒有虛僞地理想化,然而常是僅僅表示其最好的一面的。他們生活可憎的一面——地主榨取農民——幾乎是沒有。在這裏,表現出我們

大藝術家極特殊而同時難救的保守主義。這保守主義，即會在托爾斯泰最後注意到貴族生活之否定方面，而從道德的觀點加以批難之時，還與從前一樣感覺剝削者的利害而不感到被剝削者的苦痛。看過這一點者，恐怕是決不能正確理解他的道德和宗教的罷。'試看戰爭與平和中安得烈・波爾康斯基(A. Bolkonsky)對於農奴解放的意見，可以知道'不離他的念頭者與其說是苦惱的農奴，倒不如說是與托爾斯泰同身分的人們——貴族出身的人們。'樸氏以爲他的教義，和他的那位令兄尼古拉・尼古拉維支・托爾斯泰在農奴馬夫吻他的手時而怒駡那農奴是畜生的自尊心是一脈相通的。

樸列汗諾夫又以爲在托爾斯泰教義中占非常重要地位的死之恐怖，還是源於那'最純粹的個人主義。'費爾巴哈發揮黑格爾偶然吐露的思想，以爲近代宗教的，決定靈魂不滅說的人類死之恐怖，是個人主義的產物。費爾巴哈的意見，抱着個人主義精神的主體，感覺到自體以外無客體，因而感覺到要使自己不滅之難禁的欲望。托爾斯泰熱心地想證明死并不是那麼可怖，然而，這不過正是因爲他非常怕死而已。樸列汗諾夫以爲勞動階級的二三'思想家'稱托爾斯泰爲'生活教師'(the teacher of life)是非常錯誤。他忠告勞動階級不要在'人生'意義上師事托爾斯泰。

樸氏又指出：

托氏的道德說完全是'基督教禁慾的特質'，'他的教義是立脚於宗教的基礎'——換言之，即極端地立脚於厭世的世界觀之宗教'。然而宗教是如費爾巴哈說的，不過是'人類無意識的意識而已'。因這種無意識，宗教，'超人間的信仰'遂得以發生了。而這種教義，恰恰是與馬克斯

學說正相反對的。

馬克斯與一切唯物論者同樣，不贊成'生活目的在享樂以外'的思想。不過，這自然不是取利己主義形態的。恩格斯說，'如果充分被了解了的利益是一切道德的原則，則重要的就是人類個人利益與全體利益的一致'；樸列汗諾夫說這是社會主義道德之科學基礎。意識地贊成這種道德者，則對於勸無產階級屈服於托爾斯泰道德說教之偉大的折衷論者，革命的無產階級一定要感覺非常憤怒罷。所以托爾斯泰的世界觀愈是宗教的，則與社會主義底無產階級的世界觀越發不能一致了。

他最後指出：'托爾斯泰說教之意義，既不在其道德方面，亦不在其宗教方面；而是在他造型底地描出爲支配階級之存在而必要的民衆榨取。托爾斯泰從支配階級加於被榨取者的道德罪惡來觀察這榨取。而這事實，妨礙他以其獨特而卓越的才能去描寫這榨取的實際。'如上帝王國在我們之中，其長處卽在記農民爲知事壓迫之處。我們如何生活之中，恐怕可以贊成的卽在暴露支配階級極自然的娛樂，與榨取民衆之密切關係這一點。我不能沈默給我們以感動者，是藝術底地描寫農民之死刑。'托爾斯泰與一切"絕對徹底的基督教徒"同樣，也是極素朴的市民。而這素朴的市民開始以其獨特才力，分析現存社會代表者及擁護者之精神活動之時，暴露這些人們的公益舉動完全不過是僞善之時，我們是應該記錄這公民的大功的。他說不可以暴力抵抗惡，然而他的作品如我先前說及的，常在讀者心中喚醒使×××××反抗反動暴力的神聖努力。他忠告我們滿足於批評的武器，然而他好的方面是承認極峻烈的"武器的批評"。托爾斯泰說教中對於我們有益而貴重者卽在乎此。'不過，這一方面不過是少數而已，而'其餘的一切，在充滿他的道德宗教的

傾向上，是與這世紀一切近步思潮逆行的。而這一切，是與無產階級的觀念形態完全不能一致的'。在新時代，爲新的事物有新的衣裝(情緒)的必要啊。

他又在再論托爾斯泰中分析托爾斯泰的矛盾。

'基督教與托爾斯泰以禁慾的人生觀。即在他陷於動搖之時，也不能拋棄這種見解。但是，一方面他對於表現生活之一切健全現象的生活，也是極其愛的。不過這種人生愛，是與基督教的禁慾的生活否定不能相容；而在他寫其不朽的名作之際，實在是感到這種矛盾了。偶爾異教征服了基督教，托爾斯泰即傾其情熱，忘形於藝術活動。然而基督教義在他心中決沒有死。偉大藝術家之宗教探求，在戰爭與平和中的 Piere Bezvokhov 之傾向上，留下明瞭之痕迹。基督教對於人類罪孽深重的"浮世利慾"輕蔑，在安娜・克列尼娜(Anna Karenina)中 Consfantin Levin 之利巳主義的變屈上表現出來了。'

這動搖於基督教及異教中間的矛盾，是亙托爾斯泰生涯大半的內心鬥爭('懺悔')的本質，而也是他的形而上學思維方法的表徵。他的藝術創作也可說是正(基督教)反(異教)鬥爭之最高觀念的綜合之表現。自然決定托爾斯泰這內心矛盾者，是影響於他的一切感情觀念的垂亡的自然經濟及封建貴族環境」(註九五)

十 民粹派作家論

生活思想之初期在人民主義派(Narodniki)強烈影響之下的樸列汗諾夫，實在從人民主義的批評家那裏，承繼了許多的東西；同時他對於人民主義的作家，也作了極嚴正的評價。

在馬克斯的意見中所謂個人——此際即作家——無責任，自然是人道的見解，不過不僅是人道性的存在，實在也是社會進化行程之不變的合理性的當然結論。作爲送出作家的那社會環境之代表者，表現者的作家，據樸列汗諾夫說，'將其社會環境的愛惡之情，世界觀，思想，習慣，言語和自己一起導入文學之中'，(註九六) 於是樸列汗諾夫引平民派——民粹派——的作家爲證。

'俄國社會之發展，將充滿想說明民衆生活之一切傾向的希求的有教養的平民文學家，送出於歷史之舞台。社會底注意，傾注於"人民"之上；特殊的教義——"到民間去"——也出現了。這教義，借樸列汗諾夫的話，就是對於"平民派可以爲民衆做什麼事情呢?"這問題的解答。民衆的性質，對於新的平民作家有深 的興味。爲什麼呢? 因爲據平民派作家所相信的，"我國將來的社會發展"，含在這一切民衆性質之中。民粹派的作家們，以這特質之描寫爲主要的文學課題。不過，在民粹派作家那裏，社會底靈感勝過文學底靈感了。民粹派作家之作品中，文學主人公之分析，表現於外面，因爲文明在農民社會中造成了第三，第四的兩個階級——即資產階級與無產階級。這事實，也引起利害關係之矛盾，造成鬥爭。這"堅實的世態之崩潰"，係因從自然經濟到商業經濟的過渡期所發生的經濟原動力所釀成，是無待更說的。像諾莫夫作品的主人公之典型，都可分爲剝削者與被削剝者的兩種傾向。其他G.烏斯彭斯基，玆拉托拉特斯基 (Z'atolatosky)，加羅林 (Karolin)等作家作品中之人物，都是與上述俄國社會生活發展階段完全一致的'。(註九七)

在這些平民作家之中，平民(雜階級)所特有的一切價値與缺陷，都明瞭地表現出來。我們在前章中已經看見樸列汗諾夫將烏斯彭斯基和

屠格涅夫比較了，他在民粹派作家論中，又指出文學風格之階級性與民粹派作風之特性，於是在這裏更觸到內容形式相互關系的問題：

'文學底批評，在民粹派的一切作品之中，可以指摘許多的缺點罷。這些作品，都有點粗糙矛盾，有點草率，有點凌亂，有點無條理……。在民粹派作家作品中令人感覺不滿的這藝術修飾之疎忽，是可以社會底靈感勝過文學底靈感而說明的……很不留意自己作品之藝術圓熟的作家，不顧及運用文字以外的事情，原是很容易明白的事實。在這一點上，我們民粹派作家不能與萊孟托夫（Lermontov），屠格涅夫，以至於加爾洵（Carshin）和柏林斯基等比肩了。'（註九八）

樸列汗諾夫更細談到他們的文筆：

'……藝術作品之內面美如果沒有使我們平民作家感覺大的魅力，則外底修飾——例如法國人至今還那麼重視的瑰麗的詞藻，還更不足以使平民作家動心罷。平民作家不躊躇地向各個作家說，……如巴札洛夫對那年青的基爾沙諾夫忠告的："喂，請閣下停止你那咬文嚼字如何"；對於外觀的侮蔑，在平民作家特有的語法上也可以看出。平民作家之粗野而拙劣的語法，遠不能及舊時代之"善良的改進主義理想家"之雅麗流暢絢爛美妙的言詞了。有時，平民作家不但不懂得美，可惜甚至文法底正確都不通者也有。在這關係上——平民作家雖然想藉其文筆及演說使羣衆狂熱，相對於羣衆盡其可有的熱誠，然依然不能縱橫驅使文字，不是滔滔雄辯之勢，不過只是達到爲文學羅列者而終的極端。'（註九九）

由樸氏之所說，可知民粹派的作家在其作品之中是特別注重內容。他們以爲形式不過是藝術的必然結果，無須乎費心於形式之上。文學體

裁所有的直接性與明瞭的階級'跡印',在這裏發生了。樸列汗諾夫關於烏斯彭斯基及加羅林之價值判斷,也可以作形式內容問題之圖解:

第一是關於烏斯彭斯基的評判。'在烏斯彭斯基的作品之中,可以看出幾章足以使他有列於第一流藝術家之榮譽的地方,在滅亡之中,像這樣的地方決不稀少;然而,同樣在這滅亡之中,也可以看出全然沒有什麼價值的地方罷。這樣的矛盾,在他其他作品中實在很多。大概在這些作品之中,是無所謂嚴密完成的腹案,以及各部分對於各部分之平均與對於一個作品全體的適當結構的。和某古代哲學家如此一樣,烏斯彭斯基不注意於所謂"雅致"。他與其廢心於藝術的洗鍊於自己的作品,不如埋頭於把握自己所表現的現象之社會意義,以及確實地傳達自己的思想。'(註一〇〇)

其次是關於加羅林的價值判斷。'在加羅林的短篇中,不能說全然沒有這共同的缺點'。他作品的主人公之談話中,常不免許多最粗鄙猥褻下流,毫無顧忌的言詞,至使上流的婦女讀者害羞的。他毫無含蓄,加羅林用最平民的言語。不過請看在這粗飾的平民言語之中,含有如何多的力量罷;在其中,其描寫完全與自由的簡潔融合。往往同一表現,同一動詞——例如,什麼"生活慢慢地過下去了",或者什麼"那時他度他的日子可說是很平安的狀態"之類——以代全體的特質。'(註一〇一)

在這裏,我們看見平民的思想與平民形式的關係了。在上面的簡短引述之中,也可以看出樸列汗諾夫對於民粹派作家作品之社會學底與美學底估價之暗示。

樸列汗諾夫對於爲民衆世態記者,重視大衆社會生活的社會學藝術家的民粹派作家,是抱無限之同情的,這在樸列汗諾夫對於文學主人

公問題所表示的見解中也可以看出了。

'"以道義觀念陶冶人類者，在使作有益於社會的行爲，成爲其人的本能底要求"。(註一〇二)而這要求愈強，則那個人將更成爲道德的。這樣，使這自已的要求滿足，即令與這些人最切身利害完全衝突之際——例如生死當前之際——還是非貫徹這種要求不可的人們，可以名之爲主人公了。'(註一〇三)他更補充道：'只有既達相當於完成之域的人格所在的環境，才値得藝術底描寫。描寫參加人道偉大的進步運動，起來做偉大的世界理想之攜帶者的個性，是藝術創作之勝利。'(註一〇四)

不過，我們知道，民粹主義的理論根據，大部分建在空虛錯誤的基礎之上的。俄國民粹派的小說家雖以強烈的熱情和精力，鼓吹他們前進的思想，然而他們不正確的社會思想，將民粹派的小說家導于死巷中了。

樸氏在他的有名批評論文烏斯彭斯基論中，分析民粹派作家文學發生與盛的根源，指出這民粹文藝的特性與價値，並研究烏斯彭斯基二十五年文學活動中的變化，民粹派作家成功失敗之點，并表示他對於文學與政論關係以及悲劇文學的意見。在這篇文章中，實在含着關於藝術價値與政治價値之豐富暗示。因爲民粹作家偏重社會興味之文學，'所以在他們的作品中，議論與藝術的描寫並行，而作者表現爲一個藝術家往往比爲一個政論家更少。此外，就是藝術家的傾向較重或沒有政論氣息的民粹派底文藝作品，在其中，諸君也看不到像在當代英雄，羅亭，前夜，和父與子中所看見的那麼樣以鮮明的線描畫的藝術地完成的性格的罷。在其中，諸君看不見朶斯退夫斯基以及托爾斯泰感動我們的那情熱的場面，那精緻地觀察的心理活動罷。民粹派底文藝所描寫的，不

是個人底性格，不是個性底心理活動，而是集團的習慣見解，尤以集團社會生活爲主。映於民粹文藝家之心眼中者，不是明快的藝術形象，而是散文的國民經濟問題，即令熱烈如火。因此，農民與土地之關係，現在成了他們似是而非的的藝術描寫之主要對象。這是藝術家——心理學者。或者加一種頭銜，民粹派——文藝家或稱爲藝術家——社會學者也可以罷。’（註一〇五）

然而，‘一般地我們民粹派底文學……常有和其缺點有密切關係的偉大價值。……俄國文學底民粹主義在最近三十年間表現俄國最前衛層的見解與努力。這傾向的主要歷史功績即在乎此。’（註一〇六）

但是，‘哲學發展之缺乏，可以說明平民作家之重大的理論錯誤。’其實民粹派不講詩學與修辭學，忽略一切藝術上的美學的技巧之研究，還不是他們致命的弱點。‘民粹派文藝家以描寫農民性格爲自己的主要任務’，然而就是他們之中‘最炯眼，最聰明，最天才的烏斯彭斯基，……其對於國民大衆生活的見解之理論底明晰，以不快意的實踐結論，以“不可出乎軌外”價錢賣出了。……我們民粹派文藝家們一些作品之藝術價值，爲虛僞的社會教義所犧牲了。……亞克薩科夫（Aksakov）……對於烏斯彭斯基關於共同耕作與農民組合的計畫案，以爲是不可實現的烏託邦，付之一笑。……只要他繼續站在民粹派底見地，他將往往是站在最虛僞而充滿矛盾的立場罷。……於是最天才的文藝家變形爲最不成功的政論家，暴露對於研究對象的必然的無識了……。（註一〇七）

‘民粹派的見地，造成民粹派所不能解決的矛盾。所以我們覺得有說民粹派文藝家作品之藝術價值爲謬誤的社會教義所犧牲的利權了……。’關於樸氏對於民粹派作家批評的引述，且暫止於此罷。

十一 樸列汗諾夫與古典文藝

一件很奇怪的事。然而在這奇怪的事中，却含着有永久的眞理。

什麼事呢？一切近代的大革命家，却無例外地，是古典文學的愛好者。

不必遠溯到盧梭，就從近代的幾個無產階級革命領袖說起。

樸列汗諾夫愛好古典文學，愛普希金和歌德，他愛希臘的古歌的興味，以至到病榻纏綿臨死之俄傾，還叫人誦給他聽。他愛普希金和歌德，在著作中常引普希金和浮士德中的詩句。他認歌德是理解辯證法的詩人。他愛釋勒的史劇，愛莎士比亞的史劇；而反之，對於近代的許多新主義新流派抱着強烈的反感。於是這成了許多'左翼'批評家對他攻訐的口實了。然而希奇的事情却無獨有偶，馬克斯也是古典文學之崇拜者哩。

馬克斯所愛好的作家是歌德，是莎士比亞，是希臘悲劇的作家們。在經濟學批判中，引證希臘藝術，說明古希臘藝術之永久魅力及那魅力之所在。此外，他以爲與古代藝術親近，對於無產階級是非常有益的事。恩格斯也有同樣的見解。寫實家莎士比亞是馬克斯最愛的作家。馬克斯承認尊重莎士比亞，甚至於從莎氏受到很深的美學趣味都還不甚重要，而馬克斯介紹莎士比亞於同時代的優秀人爲爲寫實的規範，就很足以使我們注意了。在不久發表的馬克斯與恩格斯致友人拉薩爾(Lassalle)書，因拉薩爾的戲曲"Frantz von Sickiugen"關係，馬克思忠告拉薩爾'取法莎士比亞和他的客觀主義，不要做效釋勒(Schiller)，將許多個性變爲時代精神的喇叭。否則我將使你負最大的罪名。'恩格斯甚至於勸拉薩爾'不要忘記寫實派的後面有理想派的分子，不要忘記莎士比亞背後有

釋勒。(註一〇八)此外,盧森堡女士(Rosa Ruxenburg)是歌德與托爾斯泰的熱烈崇拜者。梅林一生爲使德國古典學者與無產階級接近而努力。他以爲與德國無產階級應該表現爲德國古典哲學之後繼者同樣,也應該是德國古典文學的後繼者。他將德國勞動者名爲萊辛(Lessing)和釋勒的弟子,而確論只有在社會主義的社會,歌德才能當然被理解,被估定其價値的。他除一方面盡瘁於政治經濟哲學的論述,整理社會運動歷史的文獻以外,在藝術方面亦表現其優秀的理解與批判的炯眼。他傾其爲馬克斯主義文藝批評家及歷史家的蘊蓄的萊辛傳記——普魯士之專制主義及古典文學之歷史與批評,是這一方面的壓卷。此外美學的散步,文學史的散步,也是批評古典美學及德國文學史的輝煌著作。他的論文集世界文學與無產階級即論萊辛,歌德,釋勒,及克萊斯特(Heinrich von Kreist)與現代,革命,及社會主義之關係;論海涅,弗萊里拉德(Ferd'nand Freiligrad),赫爾威希(Georg Herwegh)爲社會主義底抒情詩人,下與實動人的批評;他又站在他的立場上,縱橫評論狄鏗斯(C. Dickens),赫貝爾(Fridreich Hebble),左拉,托爾斯泰,易卜生,比約恩孫(B. Björnson,普通譯作般姜生者),梅特林克,霍普特曼(G. Hauptmann)的劇作。對於謂文學的遺產在無產階級是無用的廢物之主張,自然是取強烈否定態度的。克拉拉·柴特金也有這同樣的意見。他們兩人對於資產階級藝術最近傾向(象徵主義,未來主義,表現主義),與樸列汗諾夫之所見不約而同。柴特金甚至於說未來主義只是以獨特廣告博資產階級注意的手段(參看附錄二)。列寧也表現同樣的思想,他能夠了解承認普希金,而不能贊成馬雅科夫斯基(參看附錄一);他喜歡誦涅克拉梭夫的詩,而對於當時俄國'左翼'藝術家大不表同情。(註一〇九)最

後，托洛茲基在其'可驚嘆'的文學與革命中也有這同類的見解 他所剖析來來主義只是一種在資產階級漩渦中發生的現象，'未來主義的誇張否認過去中，有一種原始狂放的虛無主義，但不是無產階級的革命主義'。'勞動階級不知道舊文學，它還須和它親近密談。它還要好好學習普希金，吸收他而勝過他。未來主義者的訣別過去，排斥普希金，不過是知識階級關起門來的小天地中的風暴而已'。'……比普希金更偉大也許可能的罷，不過我們還必須等待'。他並且指出'藝術中最完全的寫實主義，在歷史上，是與文學的黃金時代——即是與貴族的古典文學同時發生的。'他又指出新舊文學的衝突是不可避免，然而那演進也是辯證法的。而'在寬廣的哲學意義上（不在一個文學派別的狹隘意義上），新的藝術將是寫實主義的'。他時常提到丹弟，莎士比亞，歌德和普希金。他說未來的'超人'的典型，是'普通都昇到亞理士多德，歌德及馬克斯的高度的。'

引用這些事，自然并不是借無可批難的權威者之威，來擁護樸列汗諸夫。其實，縱然是羅列最有權威的證明而確定了的事，也不能便據此而認為正確。不過因貴族唯美偏向而反對樸列汗諾夫者，必須想一想：即令說樸列汗諾夫有這種傳統的偏向性，也未始不可；然而自馬克斯，恩格斯，拉薩爾，列寧，盧森堡，梅林，柴特金，托洛茲基，都有這種偏向，就決非偶然了。這是什麼原因，恐怕說起來不免話長，不過可以簡單地說着，即古典藝術之一般健康性，樂觀性是與無產階級精神一致的。至於在古典藝術中含有反抗精神，含有偉大思想以及社會主義見解的，自然更不待言。如梅林說現代藝術與無產階級解放鬥爭之歷史偉大是相隔好遠，這原因便是因為'一切革命的階級''一切有階級意識勞動

者'‘是樂觀主義者'。他們以最冷靜的方法鬥爭，而在‘燦爛的薔薇色光輝之中，看見未來的希望'。反之。‘現代藝術的特徵則是非常悲觀的'。而‘無論現代藝術如何嚴肅而眞實地描寫廢墟，但在忽略萌芽於廢墟中的新生活這一點上，到底是非嚴肅非眞實的'。(註一〇)柴特金將現代藝術與古典資產階級藝術作根本的區別。‘現代資產階級之沒落藝術，無產階級不得借用'；因其不能與我們以什麼積極的東西。古典藝術則不然。‘勞動階級是古典哲學之繼承者：這自豪的壯語是恩格斯所說的。在這意味上，無產階級可以看做本國古典藝術之繼承者。……藝術上的再生，與社會底再生一樣，是不能由虛無而創造的。……總之，不能不承認古典藝術得以做未來藝術的道標'。她神往於浮士德，釋勒的頌歌，悲多芬的第九交響曲，以爲那是有生氣的藝術底眞實的，反抗的，強有力的，抱擁全人類的呼聲。(參看附錄二)(不過我在這裏，爲不敢冒充自己的見解是健全起見，有表明一下我個人態度之必要。我覺得健全的美固然可愛，頹廢的美也有可愛者在。矯健俊美飄若驚鴻婉若游龍的西洋女子以及兩頰紅暈的農村姑娘固然令人神往，其實肺病美人茶花女林黛玉亦令人留連愛慕。希臘的詩劇，文藝復興期的美術，中國的詩經，蠻族的民歌，陶淵明的清淡，李商隱的穠豔，是都各有其可愛。荷馬，新舊約也愛誦，神曲失樂園，浮士德同樣喜歡。天方夜譚固然令人百讀不厭，十日談紅樓夢，維特之煩惱也興味津津。惡之華也喜歡，雖然沒有波特萊爾的鼻子能在屍中臭出香氣。再則，無論莎士比亞，王爾德，屠介涅夫，朵斯退夫斯基，托爾斯泰，安德列夫，高爾基，惠特曼，魏爾倫，魏爾哈倫，芭蕉，兼好，蘇曼殊以至於有島武郎到蘩賽林，皮涅克，李倍進斯基，格拉德可夫……也各有各的趣味。一面各

人有各人的'意德沃羅基',一面各人都看到人生之一面。因不敢冒充自己已獲得普羅意識,故得順便聲明一下;自然這也許是自己有若干病態,不足爲訓的。不過我覺得盧那卡爾斯基有一段話還不錯,便順譯在這裏:'……然而到了最後的將來時代,隨着精神的發達——即豐富的聯想,批評原理之確立,歷史意義及感情的發達,將愈以客觀態度來享樂一切藝術的。於是,吸鴉片者的囈語似的華麗而怪奇的印度人的伽藍,沈重壓人地塗上煩膩色彩的埃及人廟宇,希臘人的典雅風致,戈諦克的忘我之境,文藝復興期狂熱的享樂性,都被理解,認爲有價値的東西。因爲,這新人類的完人,對於人類的一切都超然於功利之見。於是完人抑住某種聯想,加強其他聯想。在自己的心靈深處,喚起印度人和埃及人的情緒來。他能夠並不迷信,而感動於幼稚人類的禱告;並不狂渴於血肉,而欣然移情於 Akhilleus 的破壞的憤怒;能夠沈潛於浮士德的無底的深思之中,而以微笑飄眺着歡娛的笑劇,和滑稽的喜歌劇。'(註一一一)

話說轉來。樸列汗諾夫對於藝術典型人物的意見(參看本章十節十四節),與拉薩爾對於悲劇的要求在內容上是相通的。拉薩爾的意思,以爲悲劇必須利用文化歷史過程上的偉大思想以及轉換期社會鬥爭之時機爲中心思想(Main idea)。樸列汗諾夫的意見在他對於文學主人公的態度中可以看得出來。(註一一二)據亞克塞利洛德的證明,樸列汗諾夫非常愛讀釋勒的衛賢退爾(Wilhelm Tell),對於浮士德尤其是'辯證法與破壞之哲人'之迷非斯特非爾(Mephistopheles)讚歎不置。但是不喜歡那不理解'認識之悲劇'而沉於戀愛悲劇的格萊特亨(Gretchen 浮士德中的女人公)。大概說起來,樸列汗諾夫似乎是與拉薩爾意見同感的——

以爲'以浪漫的性愛爲創作上之主要題目，已經是應該停止的時候了'。爲什麼呢？因爲浪漫的性愛'較之歷史生活之其他現象算不得什麼的原故'。他之非常愛好明瞭反映英國政治生活的莎士比亞歷史劇者，也就在於此罷。(註一一三) 這樣說來，左派批評家可以放心，樸列汗諾夫還絕對不是一個無條件的古典文學愛好者，絕對非功利藝術論者啊！

十二 樸列汗諾夫與現代俄國批評

樸列汗諾夫在現代俄國批評上的地位，恐怕是日益被廣大地認識，日益增大其權威罷。

列捷尼夫說：'縱然每逢樸列汗諾夫著作新刊出世，在廣大讀者之間受到熱烈的歡迎，尤其是論文學及藝術的論文被熱心地研究，但這些論文和著作，並不爲專門從事于文學藝術問題的人士，爲批評家藝術研究家，以及馬克斯主義者接受的'。誠然，有一個時期，樸列汗諾夫甚至被'左翼'的思想家批評家們斥爲貴族趣味者，以及'硬化了的公式之老頭子著作家'哩。

在非馬克斯主義者之間，對于樸列汗諾夫藝術理論的態度自然是最否定的。這自然是絕對不新奇而也不是意料不及的。資產階級的批評家想將樸列汗諾夫非常曲解，首先對于他的偏頗性投以非難。例如，謂樸列汗諾夫'僅容納承認社會環境對于個性發達影響的文藝家，而對于否認這影響的作家則概加排斥'。難怪得樸列汗諾夫嘆道，'惡解我再不能逾于此了'。(註一一四) 例如求可夫斯基在一九〇六年的"Vesii"上登載如下可注目的批評：'去年白理托夫（Beltov，按係樸氏常用之匿名）名爲二十年間之著書出版了。沒有人著這樣貧弱的書的。這是用機械方法

產生的東西。名爲白甲托夫其人者並沒有的，到於今也從來沒有過。是精巧的機械。是在某種生物或無生物的事物上爲計量馬克斯主義思想之巧妙裝置。是"馬克斯米達"（Marx-Meter）。試將黑格爾或斯加比車夫斯基（Skabitchevsky），將羅德貝爾托斯（Rodbe'tous）或吳爾英斯基投到裏面去——那麼，車輪開始旋轉，發條煦煦地發音，指針也動起來了。而所要的一切，就在特殊的數字盤上指示出來了。（註一一五）不錯，像求可夫斯基才不機械。列捷尼夫答道：'何等的敏才喲！在這種思想之中有如何的諧皮，悠然，寬大，敏捷的東西呢？"貧弱的書"！啊，誠然如此！要將雜誌的文藝欄，報屁股認爲智識豐富之模範，樸列汗諾夫也實在貧弱哩！求可夫斯基的一派（註一一六），在十七年後的今日（按列氏此文作于一九二三年），自然還是繼續以樸列汗諾夫爲"馬克斯米達"，爲乾燥無味的黨派評論家，以及沒有理解他們那麼出色地所"領會的"藝術能力的人。不錯，只有直觀者千里眼的他們才能夠明白認識而批評纖細藝術底詳細的一切，樸列汗諾夫是做不到啊！'然而這些人可惜是沒有大留意樸氏對於實際藝術作品之形式解剖。形式解剖方面，樸列汗諾夫自然不過是有若干暗示；例如十八世紀法國戲曲和繪畫和湼克拉梭夫的論文之中；然而這並不是說樸列汗諾夫不能做這樣'纖細'的解剖，自然也更不是說馬克思主義的方法不適於形式之研究與說明，而實在是因爲在樸列汗諾夫以前幾乎是沒有人顧到的處女地與未耕地'，而由他才草創開闢之故。（註一一七）

其次形式主義者（Formalist）以爲樸列汗諾夫著作是——獨斷的，抽象的，游移的而不能證明的命題之集合。這些命題不僅不能指導文學研究之事業，而且當然將這研究拉出於圈外，使這研究困難而甚至於不

可能。據列捷尼夫所引用的他們用以嘲笑樸氏的馬克斯主義者(M)與形式主義者(F)之對話，可以想像到他們反駁的典型：

M　好書哩!(指樸氏著作集第十四卷)

F　雖然是聰明的書，然而不能說是好書。(糾正前說)

M　因為聰明，所以就是好書呀。(做做形式主義者)

F　不過，怎麼樣的好書呢?

在其中，樸列汗諾夫肯定沒落階級之藝術不能創造何等優秀的作品。但是，願聞之，什麼時候，哪一個人可以證明這個事的呢? 決沒有什麼人能夠證明的。普希金是哪一階級的代表者呢?正在沒落中的貴族社會之代表者。是的，是的，沒落階級的——看看那時代的書札好了。但是，托爾斯泰怎麼樣呢? 人人以為荷馬的敍事詩是少壯階級創作之雛型。但是在現在，這"Iliad"之單純與古典性，是為高尚而傾於衰頹的文化代表者，樣式化於國民史詩之下，而且技巧地圓熟化，已經證明了。(註一一八)

但是，卽在馬克斯主義者的批評家之間，還有對於樸列汗諾夫取更多的(至少也不少些)消極態度的團體。有的人(如 Vic Blumenfelt)以為在樸氏論文之中，有我們一見雖無異議，然而不過是在那沒有異論之中硬化凝結，失去活力的一般命題之系列的，所謂紀念碑似的東西；恐怕是偉大的，然而是死了的東西。其他的人(如楮沙克)，則以為樸列汗諾夫是貴族文化之餘波，像其關於藝術之判斷，並不是依客觀科學底馬克斯主義底標準所指導，在本質上，是由個人的，保守的，趣味的偏向所指導的東西。(註一一九)

此外形式社會主義者們以為樸列汗諾夫是以自己的方法僅在藝術

之周圍(Circumference)與四邊(Quauter)環繞,他的工作不出乎'批判之批判'以外。這是最好做的文化史之概論。樸列汗諾夫之主要過失,在他以社會心理學說明藝術。然而,以社會心理說明樣式,與以資本家之個人主義心理說明電氣發動機之樣式是同樣的愚笨。理解藝術形式之社會性云者,就是直接地以社會之經濟與技術說明之意。(註一二〇)

在這些駁論中的若干,很容易看出是互相矛盾的。例如,倘若樸列汗諾夫之工作,在實際沒有異議之點上面,是硬化了的一般命題之集合,那麽,這些工作不應惹起形式社會學派之烈激攻擊罷。同樣,也就容易發現雖有簡潔特徵决非易於了解的特徵的,這些形式派駁論之不能成立。樸列汗諾夫與其他馬克思主義者同樣,并沒有肯定沒落階級都要是陷於肉體上退化的。問題不過是論述社會底頹廢。優秀作家,同時優秀的作品——也是能見於沒落階級的。不過那階級正趨於沒落以及頹廢,使屬於那階級的藝術家失去對於事物之廣汎客觀的觀察,以及與當時偉大思想之理解與同感——一言以蔽之,限制其眼光,使其內容貧弱。因此,在這意味上,使強厚作品出現的機會就非常減少了。說到普希金,自然不能將他看作沒落階級之代表者。因為,貴族社會在當時,還很沒有演完自己的任務。它是唯一文化階級,俄國文化之發達,當時是在這階級之中,以及經過這階級而進行的。普希金不是頹廢的階級,反之,應該認他為資產階級底地正在再生的貴族社會之代表者。荷馬的例子更不成功。雖然樣式化不免是無疑的事實(然而也未必絕對無疑),但是它反而證明形式主義者所不願的,完全另一種東西了。總之,(一)在沒落階級,模倣的,被動的,頹廢的藝術係附隨事物——這是樸列汗諾夫已經確實證明了的;(二)荷馬敍事詩之新鮮,直接性,健康性之印

象，是那敍事詩再現血氣方剛的階級之創造，即健全的國民之創造所帶來的——這也是樸列汗諾夫所說的。此處所解剖的形式主義者的駁論，自然並非代表一般的意見。不過如列捷尼夫說的，'其他議論還要淺薄；不過表示他們對於反駁的理論之完全的愚昧了'。(註一二一)在從前赤色處女地中瓦浪斯基及列捷尼夫等對於這些議論已駁得體無完膚了。

列捷尼夫說：'赤塔異人楮沙克(按楮沙克俄語爲Stranger之意)無論何時的奇說，實在是不值一顧的罷。這個科倫布如自己承認的一樣，他的偉大發見是他在夢遊病的狀態下完成的。而這樣病理學的狀態，不是屬於文藝批評之領域，而完全是屬於其他科學部門的領域'。如雅克波夫斯基(Yakbovsky)正確指出的，楮沙克之根本錯誤，在他將樸列汗諾夫的理論和自己的主觀評價混同。列氏繼續道，'樸列汗諾夫建設了科學底馬克斯主義底美學理論。在這上面，他以一個批評家對於與他同時代藝術之諸問題，下過種種的判斷。在這些判斷之中，有時也會有不正確的東西的。然而這事實並非表示他的一般理論命題之不正確。這和不能以評價政治情勢之際馬克斯的某種錯誤，證明馬克斯主義之錯誤一樣。文學批評還沒有達到正確的科學階段。而文學批評上趣味的偏向性，依然還占有重大的地位。……烈夫(左翼戰線)一派批評家的主要人物，無論是如何希望，也不能脫離隨着藝術指導之現狀發生的主觀主義。然而，即令在樸列汗諾夫著作中有這種主觀趣味的評價，而且一定是有，但給樸列汗諾夫以貴族唯美主義傾向的批評家的頭銜，是完全不正確的。自然，樸列汗諾夫愛好普希金和歌德；此外還必須加一條重罪，即是他激烈地批判頹廢派，象徵派，初期未來派（要記得他不過知道俄國革命前期的未來派）的藝術。然而，如前節所說的奇怪的事，無論馬克斯，

恩格斯，列甯，盧森堡，梅林，柴特金等——即階級底無產者底意識，以最純粹性表現着的人們，以及建設楮沙克認爲是無產文化根本要素的教義，方法，和世界觀的基礎，而使其發展的人們，都可以看出這種偏向性者，究竟其故安在呢？僅僅所謂偶然性，是什麽事也不能證明的。偶然性在這裏成了一種法則。問題在：還是假定馬克斯主義以某種形式不絕與貴底族唯美主義結合(這自然是充分謬妄的見解)呢，還是懷疑那對於樸列汗諾夫的所謂貴族唯美主義的誹謗，在他的批評主觀主義之啓示下，探求是否對於馬克斯主義者有某種必須當然承認的主觀合理性呢——這二者之中必居其一。我們在他對於古典主義之高的評價中，在謂那古典主義對於無產階級有益而且必要的評價中，又同樣在對於沒落階級藝術批評中，可以看出是有較之單純'趣味底'偏向性更重大的 Something 罷。(註一二二)

再說到形式社會學派——形式社會學方法之擁護者。列捷尼夫說：'批判的批判'——這侮蔑的評語在許多人以爲是致命地恰當似的。不過我們絕對不知道那刺在什麽地方。然而，也不要緊——'批判的批判'，也好。這有什麽壞處呢？馬克斯對於政治經濟學的批評，不也是批判的批判麽，一切的批評都是批判。而那批評，在關於某種體系（System）或觀念形態而作時，這就成爲批判之批判罷。結局，由形式社會學派所做的一切文學研究，除了'文字的文字'以外是一無所有哩。

關於'批判'的話，只有如下所說才有一點意義。卽文學批評云者，不應該從事於意識形態(更正確些說——內容)之研究，而應僅從事於形式的研究。這斷定，對於馬克斯主義者是大不危險的。樸列汗諾夫功績之一部，在他證明對於批評之任務如何的見地不能成立。然而如若肯

定樸氏不過觸到'內容'(意識形態),而看過形式樣式等等問題,那自然是大錯特錯的。樸列汗諾夫在自己工作上最着重內容,是無疑的事實。不過在樣式以及樣式與樣式之交替之社會學的'說明'之領域,他做了很多的事情。在這關係上,他論十八世紀法國文藝的論文尤其富於興味,是讀者已經知道了的。我們看見他在解析形式諸要素發生之際,探求其直接的'說明'于階級心理之中——自然,其他要素,例如演劇技術的水準也加以考慮。在他的解析之中,使我們只有感服不置。他以為:經濟僅在終局決定包含藝術的意識形態的發達;不過經濟的直接影響,不過表現得非常的稀微。在這關係上他可以說是恩格斯的唯一弟子。Style之出現,樸列汗諾夫自然地言之成理地以階級心理之特殊性來說明.這樣的說明,形式社會學派的說明(直接地從經濟——更正確些說從技術引出藝術)是絕對談不到,只看見他們無理的牽強附會而已。再則,樸列汗諾夫覺得社會學底說明可能之時,他也不放棄的。他進行自己的解剖,並不以為只要某一種說明就夠,除非是成了必然的東西。他從同時代的人們(即與所解剖的藝術現象同時代的代表者)取許多的引例者,即在乎此。沒有他們的證明,就是勉強的證明也不免近乎臆測。不過其最後的結論,是不引起以探求將藝術生動現象和事實無理地嵌于一定模型的歸納法為滿足的形式社會學派之興味。(註一二三)

自然,樸列汗諾夫的解剖,並沒有徹底完成。解剖古典悲劇,他僅觸到兩種形式的要素(三一律,和俳優演劇的特質)。其他的一排要素——如詩之構成,對話等,暫置於局外。不過,重要的事情是他在這裏給了我們以出發點和指南針。將這標準的線索延長到更遠,是容易的事情。其出發點是——探階級心理於樣式特殊性。這原則適用的實例即——三

一律之歷史底社會學底說明。此際樸列汗諾夫社會心理學底要素以外，引出演劇之技術的水準爲第二義的要素。(演劇技術在大的程度上是受技術一般水準之限制的，所以在某種程度上，我們可以承認技術之直接影響。譬如，電燈發明之後，舞台技術發生絕大的變化了。) 即令我們從三一律之檢索，移到詩的解剖。出發點(階級心理之要素。此際即法國貴族社會之趣味與情緒)還是依然相同的罷。不過這時候我們有其他因子代替某種傍系因子的演劇技術之頂點：即這以前的詩作技巧的水平線，先前的文學之影響。(註一二四)

在本質上，對於樸列汗諾夫攻擊之大部分，歸着於他沒有給與一個完全的形式細密研究的範例。誠然他沒有。然而，他是給與了未來馬克斯主義者之研究家應該完成的框格，而一部分示與了這應該怎樣完成的方向。

列捷尼夫最後說：如果樸列汗諾夫的反對者往往錯誤，他的擁護者亦常常不能說的確地利用了他的遺產。他的許多論文往往變成了某種批評的藥方，變成了批評的菜單，——一種無所不包的百靈丹，收它變成煩瑣哲學的練習之對象。這種煩瑣學中，我們且舉形式與內容孰重的冗長爭論罷。樸列汗諾夫不是還引過哥德爲例說形式內容是融合一體的麼？將這兩者分開不過是方法論的態度——自然這也是必要的。但要是如此，就不能說何者更高，何者更重要。何者較高呢——起於頭腦中的物理化學變化呢，還是可認爲這過程(Process)之一面的我們的主觀知覺呢？問題只是在研究上何者比較重要。樸列汗諾夫在對於形式解剖說到'社會學的等價'卓越之時，他的意思并不是說時間上一定的順序(最初，社會學的等價，其後，形式的解剖)，倒是分別輕重的意思。這是

不錯的。何以內容的解剖重要呢？因爲缺了這就不能了解形式之故。其逆定理——即不要形式就不能理解內容，是不能成立的罷。或者——至少，沒有前者程度的正確罷。(註一二五)

在蘇俄革命以後，文藝理論的論爭是空前的激烈。這論爭約可分爲三期：即(一)自革命後至一九二〇年第一期，波格達諾夫所領袖的'無產文化協會'(Prolet-cult)理論活躍時代，同時也是左翼未來派鍛冶場派大占勢力，一小部分舊作家作最後掙扎時代；(二)一九二一年至一九二五年第二期，那巴斯徒派烈夫派與托洛斯基瓦浪斯基等爭論最烈的時代；(三)一九二六年以後第三期，可說是盧那卡爾斯基(布哈林)的理論支配的時代。(註一二六)(同時蘇俄文藝的變化，也是經過這三個時期而表現其不同色彩的)在這個論爭的過程中，從另一方面看，樸列汗諾夫的理論好像是一個中心似的，第一期文藝理論之抽象性原理性，以及對于過去文化單純的否定，與在溫室中建設無產文化的空想……雖然不免含有極重大的錯誤與極危險的傾向，然而他演了革命後文學活動之第一幕，作無產文學運動之第一匹'駱駝'，開第二期爭論之端，建設了無產文學理論之基礎，在歷史上是有不可磨滅之價值的。有人認爲樹立'藝術之社會底方法論'的樸列汗諾夫，是'無產文化協會'派可敬的先輩(註一二七)，這固然未免略爲有點勉強，然波格達諾夫晚年活動的業蹟及其部下的若干人氏的理論，在若干部分上是頗傾向于樸列汗諾夫，也是無疑的事實——而他們愈傾向於樸列汗諾夫之處，也可以說是他們理論最健全之處了。如組織全人類的目標，藝術與詩是在言語文字形式之中組織生活的武器，文學中潛在意識形態之階級性，'藝術上形式內容之不可分離'以及'內容規定形式'的根本原理，內容重于形式以

及'一種文化之勃興期，內容被尊重，滿開期內容與形式調和，崩壞期形式過重'之認識，無產文學之批評先考察其內容價值然後再檢討形式價值……這大概都是根據樸列汗諾夫的一般命題出發的。尤其是加里寧對于高爾基的批評，論到意識形態及其藝術化之微妙關係，以爲藝術與政治之機械的結合，決不是藝術之正當解決。在這批評中含有許多有價值的見解，然而這些見解可說完全是受樸列汗諾夫在二十年間序文中的暗示。(參看本章第十三，四節及註)。這時代還沒有什麼激昂的爭辯。眞正理論上的論爭，是一九二一年新經濟政策開始以後的事。這爭辯之熱烈廣大而複雜，眞是世界文學史上稀見的熱鬧現象，其詳細情形是每個留心文藝者應該知道的；讀者可看任國楨先生所輯譯之蘇俄文藝論戰，藏原，外村所譯之俄國文藝政策與岡澤秀虎之蘇俄文學理論，托洛斯基的文學與革命就可知其一般了。在爭論最烈的第二期，一般爭論內容可說是纏繞着樸列汗諾夫的若干命題。一方面的主要人物如那巴斯徒派的瓦進(Vadin)，烈夫派的楮沙克(Chujak)，未來主義形式派的巨子霄克羅夫斯基(Shklovsky)，或以過去文學都是反動的，或以藝術不是表現生活而要創造生活，或以形式是詩的原素。果然他們的理論是對的，就無異是樸列汗諾夫理論之破產。反之，樸列汗諾夫的理論如果正確，則他們的理論就本身粉碎了：所以樸列汗諾夫這死者的權威的名字，不覺就成了他們的箭靶了。如列捷尼夫說的，'樸列汗諾夫是他們進路上最大的，堅固的障礙物。他們恐怕在直接攻擊之際，撞着他們，打破他們的額；於是想悄悄地避開他走過去。我們可以看出在洛磺爐(Gorun)派和左翼戰線(Levi Front，烈夫——Lef——卽其略稱)派中誰也不指着樸列汗諾夫的名字，而實在攻擊他的種種命題罷。'(註一二八)

在另一方面，則有瓦浪斯基 (Voronsky) 所主編的赤色處女地(Krasnaya nov)一派，如列捷尼夫，雅克波夫斯基 (Yakbovsky)等，則根據樸列汗諾夫的理論給他們以痛擊。更有那響亮的托洛斯基亦以其噴沫四濺，火花飛迸的詞鋒剝出'左翼'派及形式派的原神，打得他們焦頭爛額。此外如拉狄客(Radek)，碩學理雅查諾夫 (Ryassanov)，雅可維萊夫等也都是多少站在托洛斯基瓦浪斯基的見地的。

瓦浪斯基著名文章認識生活的藝術與現代如前所說的，完全是根據柏林斯基，車爾尼綏夫斯基到樸列汗諾夫的'藝術認識生活'之根本命題，根據藝術與科學有同樣目的的理論，根據批評在尋藝術作品之社會學的同價的理論……駁擊'未來派''在哨位'派(即納巴斯徒派)之理論的。不獨這篇文章是完全站在樸列汗諾夫的見地上，整個赤色處女地派的批評，也都是根據樸氏之見解。瓦氏此文也有翻譯，列捷尼夫之發揮樸列汗諾夫更多見于本編，尤其見于他的文藝批評概論之中，此處更無暇列舉了。

托洛茲基(他與樸列汗諾夫瓦浪斯基的理理論也不能說是盡同，不過立場可說是大概一致的)亦承繼于樸列汗諾夫頗多，在其文學與革命中也可看得出來。他認樸列汗諾夫爲馬克斯主義的柏林斯基。尤其以文學與革命中論未來派及形式派之章，即是樸列汗諾夫尚在，想來也是都大體同意的罷。

'烈夫……說道，藝術不是一面鏡子，却是一把鎚子。它不反映而却創造。但是，現在教人用鎚子亦須藉鏡子之助。它是記錄一切動作的敏感的軟片。照相與電影，因其寫真的發動的正確，成爲勞動者重要的教育工具。如在修整自己容貌之時少不得鏡子，那麼，不在文學的鏡子

中看見自己，如何能夠改造自己及自己的生活呢?……文學愈深刻，即愈爲創造生活的慾望所浸染，亦即愈能扼要地，力學底地"描繪"生活。……'

'倘無由社會變遷而產生的心理變遷，就不會有藝術上的運動(變化)'。他以爲唯物主義的辯證法是超乎純藝術及功利藝術之論爭以上的:'馬克斯主義以科學觀察的信念，探求純藝術和有目的藝術之社會根基。它毫不因詩人所表現的思想和感情"加罪"他，而提出更深意義的問題，如:某一藝術作品在其特點上和某種感情關聯? 這些感情和思想發生的社會意義是什麼? 它在一社會一階級底歷史發展中，佔如何地位?更進，何種過去文學遺產，納入新形式的創造之中?感情與思想的新錯綜,溝通它們與詩的意識領域分開的膜,是受何種歷史衝動的影響?這考察可以更複雜，瑣細或個人化,但是，其基本觀念不外:藝術在社會進程中盡輔助的職務。……馬克斯主義者對于藝術底社會功利性與客觀的社會依存性的觀念,在翻譯爲政治言語之時,毫無要以訓諭命令支配藝術之意。謂我們僅以談勞動者的藝術爲新的革命的藝術者，是不對的;同樣謂我們向詩人定貨，不可避免地要描寫工廠的煙突或反抗資本家的運動者,是荒謬的胡說。新藝術自然須將無產階級底鬥爭放在注意的中心;然而新藝術的犂不是限于有數的溝中……藝術形式之創造與領會,是(社會)心理機能之一……

'藝術的創造,自然不是一種說謊,然而是一種現實的變形,移轉和反映，依照許多特殊的藝術法則……一件藝術作品首先只應以其自己的法則——即藝術的發則去加以判斷。只有馬克斯主義才能解釋某一藝術傾向,何以而且如何發生于某一歷史時期;換言之,即什麼人要求

此種藝術形式而非他的，而且，爲什麼如此。'

他將雪克羅夫斯基對于馬克斯主義派理論的反駁加以反駁，結論說，'唯物主義無論在論理學中，法律學中，或藝術中，都不否認形式要素的重要……藝術能夠而且必須在其形式的收獲中去下判斷，因爲沒有形式亦不成其爲藝術'。不過，'文學的方法與過程其根基在遼遠的過去，而代表文字技巧的經驗的蓄積，表現新階級與新時代的希望，觀念，心情，思想與感情。……美學的"原素"離社會情況影響而完全獨立的斷定，是奇怪的誇張'。他以爲形式主義對于馬克斯主義的駁斥，正如神學者對于達爾文主義的攻擊之可笑一樣。在這些地方，托洛茲基是立在嚴正馬克斯主義見地的。

到了第三期，在布哈林及盧那卡爾斯基指導之下，'取棄'兩派的理論，總算解決了文藝政策的問題。在盧氏之下，坡連斯基（Poliansky），傅浪斯基(Polonsky)，佛理采，科干（Kogan）教授等，都是在這一種折衷理論之下活動的。爲這一期代表者的盧那卡爾斯基，原是波格達諾夫主義的大護法，與坡連斯基，加里甯（Kalinin）等同爲'無產文化協會'的重要論客。如前所述，即在無產文化協會中，樸列汗諾夫理論的氣味也很濃厚。第三期的理論，在某種意義上也可說是無產文化協會主張的深化具體化與再生。最足以表現他的無產文學觀的，是那有名的馬克斯主義文藝批評之論綱（These）。雖然波格達諾夫和盧那卡爾斯基都曾是樸列汗諾夫所嚴厲攻擊過的人物，但在這論綱中可以說大部分是展開樸列汗諾夫意見，即令不能說完全是的，而且在贊成之中還暗含着警之詞。（這論綱已有漢譯，故不多述。）

他在第三段說：

馬克斯主義批評'最必要的基本要素，是社會學的分析'。

在第四段說：

'在某時代廣範圍的研究之際，批評家馬克斯主義者必須努力攫得整個社會之完全光景。但是，對于各個作家或作品，不一定必要究明根本的經濟條件。為什麼呢？因為可以說是樸列汗諾夫之原則的……正以特殊力量現出。他說，藝術作品在極小程度上直接依據于某社會生產形態。它通過其他連環——卽社會之階級構成與階級利害地盤之上成長的階級心理，間接地依據之。文學作品常有意地或無意地反映某作家為其表現者的階級心理，或者以種種的形式，反映其若干的混合——這是種種階級對于作者作用的表現；這有注意分析的必要。

在第五段說：

'和那有某幾階級或廣汎社會性質的巨大集團心理的連繫，在各藝術作品上，主要地經內容而決定。為文字之藝術，為最近于思想的藝術之文學，其特色是內容比形式在其中較之其他藝術更有重要的意義。在文學上，正是其藝術底內容——卽形象所包含或與形象結合的思想與感情之流，表現為全作品的決定的要素。……這樣，批評家，馬克斯主義者首先以作品之內容，其中所盛的社會底本質為究明之對象。

在第六段說：

'然而馬克斯主義者否定那常不可忘的文學形式研究之特殊任務，是不行的。實際上決定某作品之形式者，不僅其內容，尙有由其他要素所決定的思考，談話之階級底心理底習慣，某階級（或影響于作品的階級集團）之生活 Style，某社會之文化一般水準，隣國的影響，生活各方面所表現的過去之惰性與更新的渴望——這一切是能夠以決定形式的補

足要素作用于形式之上的。

在第七段說：

'馬克斯主義文藝批評建設者樸列汗諾夫非常地高唱在文學領域適用馬克斯主義分析方法(做一個社會學者)，是馬克斯主義者之眞正任務。他說馬克斯主義者所以異于"啓蒙學者"者，即啓蒙學者課文學以一定目的，一定要求，以一定的觀點來下批評；反之，馬克斯主義者只說明某作品出現之合理的原因。樸列汗諾夫必將客觀底科學底馬克斯主義批評之方法，與舊的主觀主義或耽美底游移及過度對立，他自然不僅是正確，而且在定將來馬克斯主義批評之眞實道路上，做了巨大的工作了。

在第九段說：

'……從內容的評價移到形式的評價，問題更複雜了。這任務是極其重要。樸列汗諾夫亦重視這重要性，可以做這種批評之一般規範者是什麼東西呢？形式必須在最大限度上適應于其內容，與以最大表現力，而保證這個作品給與其讀者範圍以最強影響的可能性。

第一，首先想起樸列汗諾夫也說過的最重要形式規範是必要的——即文學是形象的藝術，一切露骨的思想，露骨的宣傳侵入其中，往往是某作品失敗的意思。樸列汗諾夫的這規範，自然不能說是絕對的……但總之，這總是應該警戒的事。自然，獲得輝煌形象性質的政論，是宣傳及廣義意味上之文學之出色形式。但反之，充滿純粹政論要素的藝術底文學，即令其判斷怎麼光輝，大概是使讀者冷却的。……'

盧氏再接着談到作品要有獨創性，要有新的內容。不然就價值很少。重覆已經表現過的東西不是藝術。妨礙新的構思之眞實具象化的千

篇一律的陳腐濫調，或有新興味的構想而形式微弱單調——如沒有豐富的詞彙，沒有結構及詩詞韻律及其他形式上的豐富，也是與獨創性相反的。批評家必須將這一切指摘出來。他又說對于作品之通俗化必須取慎重的態度。

最後他又說文藝批評家在很高的程度上，是教師——作家讀者的教師。然而他也須得從作家學習。(註一二九)

在這簡單的摘要中，我們可以看出這在現代新批評上有絕大權威的綱領，是如何得樸列汗諾夫之啓示了。馬克斯主義藝術理論藝術批評愈深化，樸列汗諾夫若干古典的命題亦愈有其意義，我們也可以看出罷。

十三　樸列汗諾夫對于現代數家意見拾零

以上我們看見樸氏對于過去及近代幾個大作家的批評；此處所記述的，是他對于近代及現代幾個我們很熟的大家的意見，因爲有的不過談得很少，很斷片很零碎，有的雖然駁擊得很多，但主要的是關于哲學上的論爭(如波格達諾夫，盧那卡爾斯基師弟)，此處篇幅有限，僅將他對于數家月旦，略拾零星，聊作鴻爪云爾。

屠格涅夫等　‘在我國文學底民粹主義上及民粹派的文藝上，容易指出平民階級固有的一切價值與缺點。試執烏斯彭斯基的作品將它與屠格涅夫的作品比較，就可以確證，這樣，讀者就馬上可以看見這兩個作家是屬于兩個不同的社會層，在完全不同的條件之下教育，在自己藝術上取完全不同的目的的。屠格涅夫是對于形成他的時代之潮流的社會興味的一切的反響，無異于烏斯彭斯基。但是雖然如此，屠格涅夫是

"貴族之家"的生活記者，烏斯彭斯基則表現爲國民大衆之生活記者。屠格涅夫對於一切現象是以藝術家，而且僅以藝術家去接近，就是在他捉着最潑刺的題材而寫的地方，他對於美學感覺興味較之一切問題更多；而烏斯彭斯基則最屢屢以政論家去接近的。屠格涅夫除少數之例外外，僅給與藝術底形象及形象於我們，烏斯彭斯基則一面描寫形象，一面伴以自己的解釋。自然在這中間，幾與一切其他民粹派作家同樣，有烏斯彭斯基弱的一面，在那裏，對於我們，將一個作家或一種傾向之強的方面和其他作家或其他流派之弱的方面對比，可說是可笑也未可知。但是民粹派底文藝之這弱點從什麼地方來的呢？這正是因爲民粹派作家的社會興味對於文學之興味之優越而表現出來的。……因此，議論在他們和藝術底描寫平行，而作者表現爲藝術家往往較之爲政論家更少。此外，試注意在作品中藝術家優於政論家，或完全取消政論家態度的民粹派底文藝作品，那麼，諸君在其中也看不到像在現代英雄，羅亭，前夜和父與子等等之中可以碰見的，以那麼鮮明的線所描的藝術地完成的人物（Character）罷。諸君在那些作品中，看不見朵斯退夫斯基以及托爾斯泰之諸作感動諸君的那情熱的情景，那精緻心觀察的心理之變化罷。民粹派底文藝所描寫的，不是個人性格，不是個性之心理變化，而是集團之習慣見解，及爲主的社會生活。……'（註一三〇）

其實，屠格涅夫可說是眞正藝術家的藝術家。以無限的情熱驅使他透明的頭腦，發揮他靈活的手腕，以秀麗的筆緻展開他時代的俄國智識分子及社會的史詩。在輝煌的描寫之中，含着清婉的哀愁。或許因爲朵斯退夫斯基的斯拉夫主義的氣息宗教主觀主義氣息及其他原故罷，據說樸列汗諾夫愛好屠格涅夫遠過於朵斯退夫斯基，雖然沒有忽略他的

天才和入微的心理描寫。

羅丹與密格蘭奇羅　'最後,在這同室之中不能走馬看花而過羅丹(Rodin)的石膏像"蹲臥之女"之傍。這是未完成之作品——女沒有手,她的體態也使人有點這種感覺。在其中無疑地有非常多的力,但是我不懂何以出未完成的作品。我聽見幾個觀者將這像和佛羅倫斯之 San Lorenzo 寺之 Medici 之 Chapel (禮拜堂)中的密格蘭奇羅之彫像比擬。羅丹的手法,實際上部分地使人想起密格蘭奇羅之手法。然而,如果後者的許多像要未完成地留下,那麽,這不是僅因爲某種不湊巧的事情才引起的麽。恐怕是在未完成之前,不想將那些作品展覽的罷——因此,在他身中美底感情是很強烈地發達的了。'(註一三一)

這是一九〇五年的話,那時這稱爲近代密格蘭奇羅的羅丹六十五歲,不過還沒有現在這樣的高名。樸列汗諾夫是非常憧憬于文藝復興期巨匠密格蘭奇羅的藝術。'人問比利時彫刻家 Victor Rousseau,關於藝術上的思想作如何觀,答道:"我確信,彫刻在思想中汲取其靈魂,根據這,可得流傳爲美的東西。在這裏,美的形式令人可愛。但如果通過美的形式,偉大的靈魂的韵律表現出來,那麽,藝術作品在其表現力上可以勝過許多東西罷。彫刻之任務何在乎?那在印刻靈魂之感動於物質之中,在使黃銅或大理石唱諸君之詩,將他傳諸於人人"'。樸列汗諾夫說——這是輝煌的答覆。眞正美的藝術作品常表現'偉大的靈魂的律動'。如果要正確地追蹤密格蘭奇羅之跡,則必須能夠思索體驗如這偉大佛羅倫斯人之思索體驗一樣,必須能夠苦惱於周圍之社會苦,如以那有名的像'夜'作下面有名的四行詩的他一樣——

Grato m'é il Sonno, e piu l'sser di sasso:

Mentre ché l'danno e la vergogna dura,

Non Veder, non Sentir m'é gran Ventura:

Però, non mi destar! deh, parla basso!

(沉沉的睡眠,於我沉重,那如石一般——

如果罪惡與恥辱繼續不絕,

我渴慕,那目不能見耳不能聞的事情,

如是,莫使我睜眼啊!好罷,還要低聲些!)(註一三二)

繆涅(Constantin Meunier),布萊克 Piere Black),比斯布爾克(Jurre van Bisburck)等 '比斯布爾克和繆涅布萊克都是屬於不僅不忽略藝術上的思想要素,反而給以重大意義的比利時彫刻家之羣。……各國藝術家多數那麼傾倒於似是而非的外面效果之心醉,藝術上之無思想——時時雖然不當地名爲個人之解放的——非常地正成爲許多人的理想時,他們理解思想要素之意義,與他們以光榮。這藝術家之思想性可以下面事實來說明:即比利時之小資產階級之大多數,對於無論如何也不能融合的比利時的大富豪之支配抱着不滿,非常傾於反抗的立場及現存社會制度之批判。比利時的"智識階級"較之法德瑞士的更有廣大的眼光。比利時勞動黨中有非常多的"智識階級。"但是正是這智識階級,對於黨賦與從來就纏着的中庸與不徹底,也有注意的必要。比利時的智識階級中有很多好的心腸,然而這些好的心腸還不能遠脫離資產階級的影響。這事實,在繆涅布萊克比斯布爾克之羣的藝術中,也容易看出。看比斯布爾克的"小女工"好了……這無疑是非常優秀,或不如說是光輝的藝術作品。黃銅將貧困與早逝之詩在其中精妙地詠着。但是在這詩中聽不出一聲反抗的調子……又如布萊克的石膏像"魚夫之

妻"……互相密集，四個婦女凝眺遠方，她們的顏面極其表情，在那裏明白看見對於在海中遇見風暴的夫婿的安否的恐怖。立於全組之前方之女，以恐怖與忠順的祈禱拱着手。這也是出色之作。然而忠順的祈禱看起來是爲這出色作品之所詠的詩的落後的動機的。……再看繆涅的"下工歸來的礦工"，八個勞動者以壓於力壓於過度勞動者的沉重之步調步行。他們的頭也低垂着，低額之上，無思想之影。這小頭的成人——和比斯布爾克的少婦一樣——體現人化的忠順與謙遜。……這樣，我對於繆涅一九〇〇年"國際巴黎展覽會"出品的表現以吊牀運死於工作的同伴的礦工的薄肉彫，還比較喜歡。……現在無產階級解放運動之基本思想，在馴順之決然的直爽的否定。……我們從這裏可以看見我們同時代之藝術片面到怎樣高的程度，那對於勞動階級之運動無所感覺到了如何的程度。存在規定意識……上層階級對於被虐害者不出乎同情與憐憫以上，也不能出乎這以上。孟加莎，比爾巴訶和羅塔之畫表現憐憫，引人憐憫，比斯布爾克布萊克繆涅之像表現憐憫，引人憐憫。不能決然移到無產者方面的上層階級之代表者之比較善良的人，對於被剝削被損害的人是不能出乎希望"良夜"以外的。感謝，善良的人們喲！然而諸君之時鐘慢了——長夜既終，'光明之晝'正在開始了……'(注一三三)

順便說一句，在近代比利時的藝術界上，實在是羣星燦爛。而有一些可說是最近勞動藝術之先驅的。如與惠特曼齊輝的魏爾哈崙(E. Verharen) 稱爲'彫刻的密萊'的繆涅，其最著者。又比利時的美術，實在點綴了歐洲藝壇的晨星之景况，如繆涅， Anri van de Velde 和 Van Hoogh 等有才能的美術家，皆是出自小比利時的。

高爾基　樸列汗諾夫對於高爾基第二期作品敵人(一九〇六年)

表示贊意，而對於第三期作品之母親(一九〇七——一九〇八年，)懺悔(一九〇八年)則頗爲不滿。

敵人描寫勞動者之鬥爭，勸勞動者與主人衝突。當時讀書界不滿於高爾基的太陽之子及野蠻人，謂其天才衰竭，而樸氏則爲高氏辨護。

‘我率直地說罷，高爾基的新作(敵人)——是妙得很。那極有豐富的內容，否認這，必須故意閉着眼。敵人之爲我所喜者，並非因爲它描寫階級鬥爭，並非那時將這鬥爭描寫於藉官憲之不倦的熱心之賜造成的那特殊的環境之中。工場中的勞動者暴動，工場主之殺害，軍隊及憲兵之調動——在這一切之中，自然有非常多的劇的事物及“真實的事物”。但是這一切，不過僅給與好劇作之可能性。問題在這可能性移到現實如何。然這問題之解決，如大家知道的，與有興味的材料之藝術完成滿足地進行到如何的程度的問題關聯。藝術家——不是政論家，他不議論，但是**描寫**。描寫階級鬥爭的藝術家，如何因此而決定登場人物之心底傾向，它如何規定他們的思想及感情——必須指出給我們。一言以蔽之，這種藝術家必然地必須是心理學者。而高爾基的新作，就是這一方面的嚴重要求也可使滿足，因此，是好的。敵人正是在社會心理學底意味上有興味。我鄭重地推薦這劇於有興味與近代勞動者運動之心理的一切人們之前。’(註一三四)接着他指出：無產階級解放運動是大衆運動，這運動的心理也是大衆的心理，無產階級首先是社會動物，無產階級的環境和現代技術使他們很早就獲得表現獨立的性格，而這種獨立性，決定他們明白是從屬於資本家的自覺，及想脫離這從屬或鬆緩這關係的努力，因此他們除結合而作生存競爭以外別無生路；他們之吸引於大衆，和他們對於解放之努力，他們自身價值之意識——換言之和他們個性

之發達是成比例的；因此無產階級自然地感覺由個人努力結合的團結與組織，自然成了他們爲比較好的未來之鬥爭之最強力最有效的戰術：這在高爾基之主人公之一的勞動者雅哥金的話中粗朴地表現了，'團結起來，團聚起來，堅固起來，這樣，事情就得了'。恐怖主義不是無產者鬥爭方法，眞正恐怖主義者因性格及'獨立事情'而是個人主義者：釋勒以其天才藝術家的感覺理解這事實，在其衛賢退爾(Wilhelm Tell)中有兩個相反的見解，修陀法赫爾證明'團結起來弱者也成爲強者'，而衛賢退爾則主張'強者一個人的時候最強'；高爾基新劇中出現的無產者同樣是強者，然而他們是大衆之反響；任何時代有兩種戰術，'智識者'多傾於懸望'個性'，而意識勞動者則多傾於懸望大衆：而高爾基之敵人爲正確地理解勞動者戰術心理基礎提供了豐富的材料。在第二節中樸氏指出：退爾並不比修陀法赫爾更表示多的 heroism，不，如果退爾有更多直接性，則在修陀法赫爾更多爲公共事業之意識的自己犧牲精神；退爾偉業似的行動上，個性之力發于一瞬之間，因此而得到印象之最大限度；而後者則不同，持續遠爲長的期間，其中之力較不顯然。一般民衆自然是不易了解修陀法赫爾之文化的意義的，然而因體驗而知道爲無產者環境上意識覺悟之不撓不屈運動需要如何多的道德力的無產階級之意識代表者，自然是充分尊敬退爾，然同時確更同情于修陀法赫爾的罷。這見解之不同自然是由社會階級規定的，而這不可避免的差異，高爾基美妙地觀察了。然而年青的自己犧牲的理雅布佐夫固然是英雄，而指導他以到偉業之道比他更成熟的列佛新等的創造良好民衆的衝動也無疑是英雄——無產者環境出來的英雄；歷史上勞動運動之初步常在智識階級決定的影響之下，然而不久運動內部就有'兩種戰術'抗爭，勞動運

動鞏固，無產者無須智識階級也慣于走路之時，則完全是無產者戰術勝利。又無產階級解放運動參加者是不可過以薔薇色希望自己，不可過于樂觀主義的。而高爾基在說明無產者戰術之心理條件之後，明明是陷于智識階級之最強的影響中，而以'布爾塞維克'的戰術是最情熱最英雄的了。最後，樸氏指明：謂意識的無產者所站的階級見地非常狹隘，缺乏對于'人類一般'的愛的議論，出身于無產者環境的高爾基，是知道不正確到如何程度，而以藝術家的資格藉興味深長的藝術形象表示了的。列佛新主張'消滅"銅錢"，必須把牠埋葬。這消滅了，還為什麼互相仇恨，互相壓迫呢？'這'經濟唯物論'有人以為太散文麼？涅克拉梭夫在其一首詩中描寫一個追悼自己兒子之死的老婦，嘆息生前沒有給他兒子一件新的外套，而雨果在追悼自己兒子所作的詩中 言不及外套小屋之類，詩人僅以最真摯感情回憶當年自己倦後抱子于膝，給以玩具的事；然而要批難涅克拉梭夫老婦之'唯物'，不過是慣于觀察'老爺們'外表上更多優美而高貴的感情之故。雨果的悲哀和涅克拉梭夫老婦悲哀——感情是同一的，不過是附隨的觀念結合不同。而規定這觀念聯合之不同者，不過是物質環境。人類經濟地位雖不關乎其情感之深淺，然社會各份子之心理，實為社會經濟所規定。因愛的存在之喪失所喚起的悲哀，決不因與關于這喪失的觀念的所謂物質要求關連的一些觀聯合就妨害其深刻。富人的子女之愛，無用担心于物質，只有其他的懸慮，所以'老爺們'的感情在表面上顯得優美高尚了。由這種考察，則上層階級所口不言的阿堵，無疑在社會主義者中成為重大的社會問題。所以列佛新的"'消滅金錢"，他在就是由今日人們絕滅在生存之經濟鬥爭上所作的一切罪惡。然而，這如已經看見的，這不是散文，消滅金錢的熱心——是只

有道德地發達的人們才能到達的最高之詩’。‘在勞動階級，爲“錢”而鬥爭，已經是其本身爲自己之人類價值之維持與發展而鬥爭了’。(註一三五)

不待言，在這批評中樸列汗諾夫的分析大部分變成政論批評了。(註一三六)在第二段中樸氏表示非難‘布爾塞維克’的戰術，然而這戰術是否就眞是恩格斯所說的革命底鍊金術呢，樸氏所指摘的‘智識階級’的戰術是否他自己踏襲了另一面呢，究竟是何種戰術暴露其無力呢，以不懂政治的我不敢妄贊一詞，好在也不是此處應該討論的問題，可以不管了。

而高爾基轉向以後，精細描寫演革命主要脚色的勞動者生活的母親，描寫他自己和俄國國民生活的懺悔先後發表，然而因爲將事實與幻想混同，參入宗教的主觀的感情判斷，不獨樸氏，很多人也認爲是不成功的小說了•

‘……而正因爲我國理解事理的人太少之故，像高爾基氏懺悔的可悲的文學現象也成爲可能——這自然，是使這極大才能的人之一切眞實崇拜者以不安來這樣訊問的——“他的歌實際上是詠盡了的東西麼？”我對這個問題不敢給以肯定的回答——而且非常不願意。我只說，高爾基在其懺悔上是站在像哥哥里朵斯退夫斯基托爾斯泰的巨人比他先地所滑行的那斜面之上了。他能夠不跌落地停住麼？他能夠敢斷然棄掉這危險的斜面麼？我不曉得。不過我很知道——離開這斜面，只有在他根本獲得馬克斯主義之條件下才是可能。我的這些話，又將給與爲關于我的‘一面性’的若干多少有奇智的諧謔的動機罷。我豫備對于來得好的諧謔鼓掌，不過我還是將繼續自己站的立場。只有馬克斯主義才可以治療高爾基氏。而我的這固執，要想起‘以挫折的東西治療’（卽矯枉過正之意）的格言更加容易了解罷。高爾基氏不是已經以爲自己是馬克斯主義

者麼，他在長篇之母親中不是已經以馬克斯見解之宣傳者而出發了麼？但是這小說自身，在爲這種見解之宣傳者的任務上，高爾基是完全不適宜的，因爲證明了——他完全不懂馬克斯主義的見解，懺悔成了這完全的無理解的新而恐怕更加明快的證據。如是，我想說——如果高爾基要想宣傳馬克斯主義，那麼，豫先就莫辭僅僅理解它之勞啊。理解馬克斯主義一般地是有益而也愉快的。而在高爾基，這理解，將給他以明白：對于藝術家——即以形象之文字表現的人，宣傳家——即以論理之文字而表現的人的任務是如何不過很少的適宜的這事實之換不到的（貴重之意——編譯者）利益罷。而高爾基確信這個之時，他才可以得救罷……'（註一三七）

他又在爲新宗教之傳道者之M.高爾基之懺悔中，批評高爾基的宗教思想和其藝術的失敗。那時高爾基正屬于盧那卡爾斯基的創神派，懺悔中之老人說：'……民衆不滅！咱信仰民衆之精神，認識民衆之力……民衆是過去未來一切菩薩的老子！'盧那卡爾斯基恐讀者懷疑高爾基不是'社會革命主義'而爲其作解說。但樸氏說：

'M.高爾基是可注意的名不虛傳的藝術家。但是即令是天才的藝術家，理論方面完全不可靠者不少。不必徵之遠也。哥哥里朵斯退夫斯基托爾斯泰——藝術創作方面的這些巨人，一討論某種抽象的問題，無論何時都暴露幼稚的弱點。柏林斯基說，藝術家之才慧，向才能方面跑去。在這常則中，有少數的例外。然而無論如何，高爾基不屬于例外之中。……所以他的著作中文明批評之要素多的——例如美洲生活雜記和小說母親，是不成功的。鞭策他使其做思想家和說教者之任務的人們，是作對于他太不勝任的事。他不是爲做這種任務而生。他的懺悔，可爲此

事實之新證據。懺悔之中，有爲人類與自然之統一之詩底意識所指示而寫的光輝之頁。在這些地方，高聞哥德所展開的 Motive。然而雖有這些燦爛之頁，結局依然失敗。在母親中受社會主義說教的任務的高爾基，在懺悔中作爲盧那卡爾斯基之'第五號之宗教'（盧氏謂馬克斯主義是'爲猶太主義集起來的大宗教'，說詳其宗教與社會主義中——編譯者）之說教者而搖弄跳舞。而這事情使全作要不得。懺悔因此而成爲無理地冗長虛構而到處無味的東西。'（註一三八）接着他以爲宗教宣傳家之高爾基（不是爲藝術家之高爾基）爲對象而檢討懺悔。最後他說：

'哥哥里朵斯退夫斯基托爾斯泰高爾基——這些人是偉大的藝術才能的人。而這些有偉大才能的人躓于宗教了。這對于他們藝術創作是紙筆難宣的害毒。在這一點上他們相似。但不過這一點。他們都如那偉大的才能使然一樣，作自己種種的獨自創造。即令對于宗教，他們都各作特別的跌法。而高爾基是怎麼樣跌于宗教呢？

'M高爾基是受了造出某種神的人——例如盧那卡爾斯基先生的影響'。他的靈魂中留有神秘主義的餘地，所以'詩的海燕說僞君子神秘的話了。'（註一三九）

此外，還有波格達諾夫盧那卡爾斯基佛理朵求爾可夫（G. Chulkov）阿爾志跋綏夫等有名的重要的幾個名字。馬克斯主義碩學理雅查諾夫（D. Ryazanov）在馬克斯主義根本問題之序言中說，'樸氏此書主要地是獻於科學底社會主義之哲學底及歷史底方面的。在樸列汗諾夫的意思，馬克斯主義是一個完全的哲學，一個普遍的宇宙觀，一個單一而不可分離的由一個根本觀念所浸透的哲學。他反對那想將這世界觀之歷史底及經濟底部分和這世界觀的哲學基礎分離的波格達諾夫盧那

卡爾斯基巴札洛夫(Bazarov)和佛理采的一些新的企圖。他反抗將馬克斯主義和其他一些哲學結合，爲馬克斯主義'構成一個新基礎'的一切嘗試,例如新康德主義(Neo-kantianism),馬赫主義(Machism),經驗批評論(Imp:rio-Criticism)等等——那常作爲從間或流行于資產階級學者間的一些哲學傾向出來的暗示的反響的一些嘗試。'

十九世紀末葉，與考茨基同爲德國社會民主黨的兩大支柱的柏倫修坦(Eduard Bernstein),始倡馬克斯修正主義。當時雖是第二國際隆盛期，歐洲無產黨之間，並沒有對馬克斯主義哲學給以何等深刻的注意。考茨基當時雖爲柏倫修坦的論敵,擁護正統馬克斯主義,但中央機關報新時代上有時還揭載新康德派,馬赫派,唯物論者的文章。實在的，當時世界馬克斯主義哲學領域上的霸權，已經移到俄國馬克斯派——尤其在樸列汗諾夫一身了。這只要看前世紀九十年代之末,對抗柏倫修坦及修米特 (C. Schumidt)的論爭,幾乎必定是發表那光華燦爛的文章于新時代上的樸列汗諾夫的獨擅場，就可以明白。(這些論文多收集于我們批判者之批判及從防禦到攻擊等等中)。修正派的這'批判底潮流',忽然又在一切合法底馬克斯主義之間看出其反映了。爲俄國新康德主義代表者的,即StruveTugan-Baranovsky,Bulgakov等著名的馬克斯派革命家。革命底正統派的馬克斯主義者——第一個先鋒是樸列汗諾夫,後來列寧——盡力抗爭,然因戰術的理由,僅以'友誼的'教示方法出之——雖然如此，這些人後來都背叛無產階級運動了——(這些,略見于論文馬克斯呢?康德呢?文集從防禦到攻擊,二十年間,馬克斯主義根本問題等中)——列甯當時在耽讀樸氏的哲學,即刻站在樸列汗諾夫方面,而後來,甚至對於樸氏的寬大表示不滿。(註一四〇)

一九〇五年以後，在俄國，馬克斯主義的新修正派形成了。這就是所謂馬赫主義，立其前線者，即A.波格達諾夫與A.盧那卡爾斯基。十九世紀中葉以後，德國哲學教授亞文納留斯（Richard Avennarius 1843—96）創'經驗批評論（Empiriokritizismus），唱純粹經驗之原理。這學派中，又有德國物理學哲學教授馬赫（Ernst Mach, 1838—1916）以感覺主義弘肆其說。又有物理學家Wilhelm Ostwald，高唱能力（energy）說。（註一四一）這都是當時在歐洲學界中發生的比較近於神秘的科學說，而努力結合科學和哲學的一些企圖，尤以德國的這些學說給與俄國學界的影響甚大。根據這些世界觀，自然發生社會運動上不同的理論，馬克斯派的人們中遂有和亞文納留斯尤其是馬赫主義調和而創新說的努力。（列寧見看這個危險，其大作即獻於這全部的而激昂的論爭的）。這些學說遂一時擾亂當時馬克斯主義者的信仰，季諾維埃夫（Zinoviev）說，'受追放和在獄中的同志們，實熱心研究馬赫的講義'。（註一四二）一九〇七年頃，馬赫主義底潮流已有大多數的追隨者，而在智識份子以及勞動者間，有非常的勢力了。於是波格達諾夫的'經驗一元論'（Emprio-monism），波氏門下和親友的盧那卡爾斯基的創神主義等，就是這結合的新產物了。爲其第一聲的，即一九〇四年波格達諾夫盧那卡爾斯基巴札洛夫佛理采及 Svorov 諸人的題爲實在論底世界觀概論的論文集，以波氏的經驗一元論爲第一篇。這在俄國雜誌上，引起非常的論爭，蓋在革命失敗以後，智識份子都增加哲學的興味，以求安身立命及出路之故。同時宗教的神秘的情緒自亦必開始增長，於是社會民主黨中遂有與普通之'求神'（God-seeking）對立，而開始'創神'（God-building）的理論；更與農民之宗教的習性迎合，發生重大的影響。這馬赫主義與創神

主義的兩個潮流，是同一的方向，造成一個東西，雖然在形式上不同。爲這潮流之指導者的，除波盧兩氏外，如高爾基巴札洛夫，皆有勢力有才能之作家。至馬赫主義者的書籍如洪水地出來之後，尤其在他們的爲馬克斯主義哲學而作的論集出版後，原爲政治策略尙未公然反對他們的以樸列汗諾夫爲代表的正統馬克斯主義派——辯證法底唯物論派，再忍無可忍了。當時已完成其哲學修養的列甯，在致高爾基書信中，可以代表這個空氣：

'現在，爲馬克斯主義哲學而作的論集出版了。…… 無論哪篇論文讀過，每讀一行，不堪憤怒。不，這並不是馬克斯主義！我們的經驗批評論者，經驗一元論者，經驗象徵論者陷入泥沼。使讀者確信"相信"外界之實在性是神秘主義（巴札洛夫）；以最無理之方法混淆唯物論與康德主義（巴札洛夫與波格達諾夫）；宣傳存疑論之一變種（經驗批評論）和唯心論（經驗一元論）；教勞動者以"宗教底無神論"和最高的人間之力的神化（盧那卡爾斯基）；謂恩格斯之辯證法論爲神秘主義（Bermann）；從一些法國之"實證論者"——存疑論者或形而上學者——與碰他們的鬼——以及他們的"象徵底認識論"（Yushkevitch）之臭水溝中汲其呼吸與靈感。哼，這眞正夠了。'（註一四三）

在略述樸列汗諾夫批評之前，有略知道哲學論爭略史背景的必要。

波格達諾夫。對於波氏經驗一元論的攻擊，先前還是樸氏門下的亞克賽利洛德和德波林加以批判。時波氏已出經驗一元論二册（自一九〇四——六年），那時他還是黨的錚錚的活動家，樸氏尙未十分出馬。至政治反動日烈，情勢就尖銳起來了。那時波氏又給一封公開的信給樸列汗諾夫，從弟子轉到先生，說他的'弟子'犯了不可赦的謬誤，歸咎先生（樸

氏)的指使。自一九〇七年末至翌年初，在亡命地的日內瓦和柏林，馬赫派與馬克斯派在黨內團體內已活潑地辯論哲學問題，總戰鬥在日內瓦，先由盧那卡爾斯基作報告演講，其次 Dobrovinsky 受列甯之委托，提出有名的十個問題。(註一四四) 又由德波林對盧氏答辯，於是'總戰鬥'開始了：馬克斯主義方面，老將樸列汗諾夫出來，馬赫主義方面，波格達諾夫出來應戰。演講之後，樸氏在社會民主主義者之聲（當時日內瓦發行的少數派機關報）上，在'戰鬥底唯物論'（Materialismus Militans)的標題之下發表那有名的三封公開信。這不僅以平易洗鍊的文字，閃光似的炯眼和豐富內容為特色，亦論戰技術之光輝的模範。時考茨基尙取旁觀的態度，列甯則異常重視，雖然那時列甯和波格達諾夫同是多數派而樸氏是少數派，却斷然與樸氏結哲學底聯盟，雖然在政治上策略上種種意見和樸氏不同。一九〇七——〇九年社會民主黨大分裂，孟塞維克派最右翼的清算派和布爾塞維克派最左的召還派與波格達諾夫——盧卡爾斯基之馬赫派兩極端，反而接近，而眞正馬克斯主義的兩巨頭樸列汗諾夫(當時是少數派的左派)和列甯(當時是多數派的右派)，取一時同盟一致的形勢。不久，列甯的唯物論與經驗批評論出，馬赫派受致命傷。這同盟，遂確定辯證法底唯物論對反馬克斯主義底修正主義方向整個的最後勝利了。(註一四五)

關於樸列汗諾夫駁擊波格達諾夫的風生的議論，因係哲學領域，可不在此多述。不過雖然如此，波氏的根本立場既誤，他的文化論藝術論文學論自然不會正確的。(註一四六) 他要'超越'馬克斯，認辯證法為不完全，認史底一元論的舊公式不正確，拿出他認為是超越從來科學哲學的新學說，那就是'構造形態學'——一般組織的科學。而他訂正發展馬克

斯的唯物史觀公式的命題是：

'……在一切現象上，社會生活是一個意識——心理的東西……社會性不可與意識分離。社會底實在和社會底意識，在精密的意義上，是一個東西。'而他的經驗一元論的公式是：

(1)'要素'之混沌界(要素者，無非是感覺)

(2)人類之心理經驗

(3)人類之物理經驗

(4)'由上而生的認識'

一和馬克斯及樸列汗諾夫的公式對照，便知它和馬克斯主義多少遠，再讀戰鬥底唯物論和唯物論與經驗批評論，便可知它的謬誤和本質。然而波氏的社會意識科學，經濟科學大綱和藝術論文等書，在中國認爲空前的大作，使波氏尙在，當笑曰吾道南矣罷。——我說這話，并沒有輕視波氏著作的意思，不，以波氏那樣多產的精力和獨創的識力的人，就是錯誤，中國也還沒有，而且他在許多地方和盧那卡爾斯基一樣，亦有其可愛之處，而且，就是錯誤對於我們總多啓示，天下原無十全之書；再則爲明瞭一代重要思潮起見，思想不正確的書亦有翻譯的必要。波氏的經濟科學大綱一九二五年以後大受清算，這是另外的話。社會意識科學(意識形態科學捷徑問答)雖是一九一三年出版，但經驗批評論經驗一元論的殘屑，還可到處發現，雖然放在消極的形態中。其中論藝術的部分是如何拙劣單調，聰明的讀者自可明白，樸氏對此書是否批評過不大知道，但其哲學和方法早被樸氏宣布死刑，以不能深切了解辯證法底唯物論的波氏，根本觀點就是可商榷的，則結論之能令我們滿意到如何程度自然可知了。——至少，離馬克斯主義藝術論是無限遠

的。(註一四七)

波格達諾夫在革命後爲'無產階級文化協會'(Prolet-cult)的創立者,實行他長期懷抱的無產階級文化建設的理想,雖受列甯極端的阻礙,仍得以盧那卡爾斯基的斡旋援助,漸次發展。那時樸列汗諾夫已經死了,但對於所謂無產者文化,列甯是取非常否定態度的,(註一四八)列甯的意見是否可以算是如果樸氏還在時的意見呢,那不得而知,不過在一九一二年發表的藝術與社會生活之末尾已經略爲觸到。那是因爲盧那卡爾斯基對於樸氏該文加以批評,最後說,指出資產階級藝術底沒落固然可能,但如果樸氏將資產階級的理想和在正相反對立場的壯大的理論體系對照,則將更其合理的話而起的。樸氏答覆了之後說:

'但是,盧那卡爾斯基之所謂壯大的理論體系是指他切近地親密的同意見者波格達諾夫所已付印的關於無產者文化的論題說的也未可知。果然如此,則最後的反駁無非是說,要稍爲請波格達諾夫的教,我們就更可以聰明一點罷。忠告感謝。然而我不想接受這忠告。如果因爲幼稚而有興味於波格達諾夫氏的小册論無產者文化的人,那麽,我只向那個人說一句請他知道就算了:這小册子,在現代世界(Sovremennujmir)雜誌上已經被盧那卡爾斯基另一親近同意者非常巧妙地嘲笑了。'

自然,無產階級文化協會在革命後做了許多事情,演了一時重大而且影響不小的作用,指揮了當時的文學理論,幷且有很大的勢力(或許是這名詞好聽罷),是不可否認的。不過不僅波氏認藝術是'組織生活於言語形式之中的東西',已經是不完全的定義,而根本所謂建設無產階級文化,更是可笑的事。其文學論中固然有許多可以認爲有價値的地

方，但這些正確地方都是接近樸列汗諾夫意見的東西，再不然，就是經驗一元論投降於馬克斯主義的成果。然而一九二三年'全俄 Prolet-cult 中央委員會'所議决的關於藝術的 These，幾乎無一不錯。日本岡澤秀虎在所著蘇維埃俄羅斯文學理論中對於這些沒有指出，僅發揮其組織理論與集團主義主張，並謂'這熱情底理論與英雄的充滿自信的抱負，是因爲充分運用他們可尊敬的先輩樸列汗諾夫樹立的藝術之社會底方法而叫出來的，所以成爲以後無產者文學論之不動的基礎'。然而列樸汗諾夫不是他們的先輩而實是他們的對頭啊！並謂'無產文化協會'的文學論是無產者文學之指導原理，不懂這原理，則以後無產文學論之完全理解正確批判是不可能的：這不是缺乏完全正確的認識，就是有好意於該會而故意的誇張。該會機關報無產者文化停刊後，即辦鎔鑛爐(Gorn)，與烈夫互相唱和，雖貌離而神合。列捷尼夫根據樸列汗諾夫的理論，將該會論綱((一)階級社會上藝術是資產階級強有力武器之一，(二)資本主義社會藝術之特徵是：(A)藝術創作以自由靈感直觀而偶像化，主張爲藝術而藝術，((B)受動地描寫自然，表現舊社會，表現爲裝飾的東西，(C)藝術生產品或在生活之外，或從生活拉到幻想的靜觀中，或外部地附加於生活，(三)資產階級藝術對心理衰弱地作用，馴服於瞑想的被動性，(四)藝術領域無產階級之任務在使藝術直接地意識地積極地爲社會建設之有力武器，爲此必須使藝術科學地服從意識化的方法和態度，以及生產藝術之主張等等……)幾乎全部加以駁擊，無一處不看見'無產文化協會'及其同調的烈夫等等的理論應聲而倒，即無一處不看見樸列汗諾夫的藝術理論的勝利，隨時可以做我們解決重要藝術問題的指針。列捷尼夫結論說：'無產文化協會欲以實驗室底方法

建設無產者藝術於曲頸甑中。然而人造人無論何時是不能發育的。Wagner 至少能創造現實肉體之人造人，但是無產文化協會之人造人不具現於實際中，作爲蒼白的理論幽靈而存在。無足怪的，無產者藝術，不是預先在獨斷地接受的前提的基礎上書齋地宗派地建設的。無產者藝術是無產階級達到某種文化底水準時由無產階級自身才能建設的罷。由無論哪一個以"左翼戰線"知名的某一智識階級團體所創造的藝術，殺無可受無產者藝術之稱的權利。而"無產文化協會"是陷於爲這"左翼戰線"之意識形態底俘虜了。我在這文章中想指出這些團體的理論原則，是如何不安定，主觀，理想主義的，而他們如何和無產階級實際要求相隔很遠的。'(註一四九)

這可說是樸列汗諾夫意見的延長。

'……再會了，希望盧那卡爾斯基先生的和合如意的神，保佑閣下！'(註一五〇)這諷刺的幽默似猶響於我們的耳畔。

盧那卡爾斯基。這也是樸列汗諾夫很熟的論敵。他和高爾基是當時造神主義的領袖，爲這傾向的主要文獻者，卽盧氏之二三論文和高氏的懺悔。我們不信仰傳統的神(God)，但要有某種特殊的馬克斯主義的愛神，他們說。蓋革命失敗以後一切文化領域皆呈頹廢的情緒，性慾文學神祕主義及一切宗教情緒出現，這宗教氣息遂使革命黨中一些最敏感而傾向於宗教的人——尤其是盧氏和高氏動心了。他們想將'造神主義'和'召還主義'結合起來，並且還一度在孤島上作造神主義的教育，雖然結果成爲一齣滑稽戲。(註一五一)但這傾向一表現，樸列汗諾夫與列甯不約而同，加以強烈的反對。論爭由盧氏將樸氏對一九〇七年登於"Mercure de France"關於宗教未來性問題(Anquet)的，覆爲回答俄

文且加批判而起。盧氏出宗教與社會主義及馬克斯主義哲學概論，亦批評其素信，略拾馬赫主義，假借馬克斯恩格斯的話，要創造'無神'的宗教。樸列汗諾夫說他完全不知唯物論的文獻，他的宗教不過是當今時髦的遊戲，耽於這遊戲者，必無意識地以萬有精靈論者（Animism）的話說明事物。關於這一切，在宗教哲學的範圍，茲不多說，雖然這裏有盧那卡爾斯基藝術論的根底。（註一五二）

樸盧兩人之爭，還是這以前的事。無疑地，盧那卡爾斯基主觀主義理想主義的氣息是很重的，這即在他今日發表的一些有名的著作中還能嗅得到。

樸氏發表藝術與社會生活（一九一二年現代人——Sonremenik雜誌）後，盧氏即加若干反駁：第一，樸氏似乎承認絕對的美之規範；第二，樸氏的說明太客觀了；最後，勸樸氏若將資產者沒落藝術和壯大的思想體系對立，將更成功，而對讀者，謂這體系將隨時而造出。

關於第一條樸氏的答覆，我們已經知道了（參看本書第三章），'確信沒有美之客觀標準的盧那卡爾斯基犯了和立體派以來的許多資產階級——思想者所作的同樣謬誤——極端主觀主義之誤。''盧那卡爾斯基斷言形式和虛偽的思想也可以一致，然而我不能同意。'關于第二點，謂樸氏太客觀，但在站資產者見地的藝術家間亦有正在動搖者，對于他們必要的是說伏，不是使委于資產者影響之自然的力。這雖然如樸氏說的，這非難比第一條更不明瞭，然而恐怕大多數人對于批評抱着那種見解；'克服'云者，即其一端。'我在我的報告中，說現在藝術正趨頹廢，又指它出來——我這樣想。而指示：現代藝術家大多數站在資產者見地，不理解我們時代的偉大解放思想這個狀態，作爲真正愛藝術者誰也不

能冷淡的現象的原因。'這指示如何影響那正在動搖者呢？如果這是有一種說伏之力者，則必定刺激正在動搖的人。'這不是社會主義原理之說明和擁護，而是可以向對于藝術問題之檢討的報告要求的。'最後不是最小的。然而'像第三條的反駁，愈出乎我理解之外了。如果說這體系是將可造出，則這現在沒有明矣。如果沒有，我將如何使它和資產者見解對照呢？而壯大的理論體系者，何也？現代科學社會主義無疑是十分壯大的理論，而這很可以說是已經有的。但是，如果我從事于藝術與社會生活這題目的報告（Referate），同時……談論剩餘價值的理論，這不是奇怪的事麼？只要應乎時期適乎地方好了。'而如果所謂壯大理論體系是指波格達諾夫發明的'無產者文化'，則我們已聽見過樸列汗諾夫的回答了。(註一五三)

在一九〇八年的"Twenty years"序文中，更逼近盧氏了：

'馬克斯主義方法的誤用，要在文藝批評領域上出來，是非常遺憾的。然為除去它起見，馬克斯主義根本問題之新研究以外，沒有其他法子。這研究，在現在我國這兩三年以來的事情影響之下所開始作的理論底'價值'之'重新估定'之時，尤其有益。哥德已經說過，一切反動時代傾于主觀主義。我們現在正經過這正傾于主觀主義的時代之一，而恐怕我們將到看見主觀主義之眞實酒宴罷。在這領域上我們現在已看見若干東西——求爾科夫（Chulkov）的神祕底無政府主義，盧那卡爾斯基的創神主義，阿爾克跋綏夫的色情狂主義——這些一切，是同一病症之不同的然而顯明的徵候。我一點也不想治療已經傳染這病症的人，不過想對于還是健康的人防禦它。主觀主義之微菌，在馬克斯主義學說中馬上就要滅亡，所以馬克斯主義是防禦這病症的最好的防禦手段。但是，爲

馬克斯主義義做這種手段，不限定輕率使用馬克斯主義就夠，而有眞實了解它的必要。盧那卡爾斯基從來——如果我沒有錯——自命爲馬克斯主義者。不過他沒有完全獲得馬克斯學說，只管限定于馬克斯主義術語的說去說來，正因爲此，他到達了那最滑稽的"創神主義"了。

'他的例子，在他人是教訓……

'盧那卡爾斯基氏在不久以前就有現在病症的萌芽了。這最初的徵候，正是他對亞文納留斯哲學的心醉，希望藉這哲學'奠'馬克斯主義之'基礎'。在明白事物的人看來，在當時，這馬克斯之'奠基'，正是不過證明盧那卡爾斯基自身之無基礎，已經明白。因此，盧那卡爾斯基氏病症之新徵候，是不能使這種人中之任何人驚奇或喪氣的。明白事理的人，在任何主觀主義之前也不喪氣。但是在我國，明白事理的人極多麽？唉，他們少得很！正因爲他們少，不得不眞摯地和即令打得好也不過值得愉快的嘲笑的不成文學底的人們相爭，藉柏林斯基的話，不得不作和蝦蟆交戰的這雖勝不武的事情。……'(註一五四)

在一九一一年馬克斯與托爾斯泰(註一五五)的論文中說：'自一九〇五年至一九〇七年暴風雨事件以後出現的頹廢期過後的今日俄羅斯，這種折衷論者特別現出可憐的姿態。他們對于托爾斯泰的感激，使人想起盧那卡爾斯基巴札洛夫及其一派的宗教心。這宗教心，……無非是"安慰近代傷心的衣裳"。……

在同文中有幾處：

'在我國，曾有人以康德，馬赫，柏格森來補充馬克斯。我豫言，將還有人以 Thomas von Aquinas (註一五六)補正馬克斯的。

'勞動階級二三思想家今日稱托爾斯泰爲生活之教師，他們是錯得

非常——生活教訓上師事托爾斯泰伯，在無產階級是到底不能的。'

這都好像是對盧那卡爾斯基一箭似的。

盧那卡爾斯基的藝術論，盛介紹于中國，自然，他的理論是不失其爲一種很光輝的體系的，然而與馬克斯主義藝術之間，則有若干之深溝。試看他的代表作實證美學之基礎（一九〇三年），讀者當能知道從中感到的氣息是什麼。如什麼生命差消費說等種種論調，其娘家恐怕在亞文納留斯和馬赫等的'以最少之努力思維經驗給與之全體'的哲學觀和感覺主義，'創造比自己更高的生'的Prometheus所高歌的，'作爲信仰的希望'，協助生活意義生活完成的'人類宗教本質'，這中間，都瀰漫着他的創神主義的最初最正當形態的思想。至于他的關于藝術之對話之數淺，以及新藝術應該是象徵主義的主張，都是我們所應該愼于接受的。盧氏在文化上的功績與其說在他的理論，不如說在他的廣博的趣味和銳敏的感覺，以及在動亂和革命怒號聲中以他的地位保護藝術培植了藝術的功勞。同時他的劇作亦足足在俄國文學史上占一重要地位而無愧色的。雖然還想多說一點關于他的意見，然而已出乎我所應講的範圍之外了。

佛理采。'然而當豊爾赫爾特前進解釋古代希臘各種藝術作風之根源是經濟狀況之結果之時，他圖式化規律化（Systematises）得太遠了。我不知道這書的第二部分已經出版沒有，我也沒有興味去看它，因爲第一部分已經告訴我他怎麼樣將現代唯物方法誤用了。他的論證使我們的那些偏想家，如佛理采，羅什可夫（Rozhkov），和豊爾赫爾特一樣，可以勸他們去研究現代唯物論。只有馬克斯主義才能救他們不陷于過渡

的圖式主義，'(註一五七)

這是一九〇八年的話，當時佛氏還沒有現在藝術社會學這樣的偉著，主要著作還僅歐洲文學史概要第一版，方法的粗雜想自是不免；就是在那大作藝術社會學中，是否還是有多少過于圖式化的毛病，還是一個問題。樸氏說了這話的二十年後，佛氏在樸氏死後十週年紀念日中對于謂樸氏是Menshev'k-ideolog，是藝術之消極底說明家的非難者，力為樸氏辯護；又說不過樸氏要是可以非難的，只是對于文學及藝術現象與過程之辯證法性質之不完全的測量而已——然而就是此際，'非難'只能是非常愼重地，條件地下結論，即僅作不完全的測量而結論的。(參看本書後代跋佛氏關于樸列汗諾夫的藝術論)

在其他地方還有關于佛氏哲學思想的批評，可不具述了。

此外還有許多人，不暇細舉。不過還有一個人不得不略為說一下的，就是近代大天才梅萊什可夫斯基及其夫人吉比斯。關于他們的樸氏的批評，前面已經略為說過一點了。在頹廢之福音中，樸氏對於這神秘底無府底頹廢主義藝術家的宗教觀，作深入的批評。這可貴的文章可惜不能在此詳細介紹。為梅萊什可夫斯基辯護的Minsky說，'象徵主義與革命的同盟是必然的現象'。'完全不然——樸氏說——這同盟是與象徵主義本性以及革命本性沒有直接關係的原因所引起的——如果引起來的時候。Minsky所引的Morris, Maeterlink和Verhaeren的例子，不過是正正證明即是有才能的人物也會不徹底的。'革命運動高潮的時候，歇斯底里婦女似的敏感的波泰萊爾，知不能逆流而航，如被風吹的紙葉似的跑進革命的營陣，及反動再得勝利，'自由的呼吸'也沉靜起來，而他以進步觀念為滑稽了。'革命的七弦琴在他們手中不一定彈出調和的聲

音，……他們去奉仕純粹的美好了' 他以為那些悲觀的神秘主義者是迷于地上之道才探道路于天上的。梅萊什可夫斯基以為人格不滅問題是俄國文學史上重要題材之一 然而'費爾巴哈說，對於人類冷淡或取非常輕蔑態度的人，才不滿足於人類在人類間繼續存在的思想。"關於非地上的超人間的不死之學說，是自我主義（Egoism）的學說。在人類中人類之存在繼續的學說，是愛之學說"。這無疑是正當的 我國頹廢派的瀟洒高邁的紳士諸君，因為是徹底的個人主義者，在人格不滅的問題中看見實在之根本問題。個人主義者在立場本身看來決然是自我主義者。……惱於精神孤獨的個人主義者們，求天國，探求共同的神，……治療他們的孤獨病。唉，神啊，請你現身，可惜是無益的祈禱啊！'……（註 五八）

樸氏以 Dmitri Mereschkowsky，Zinaida Hippius，Dmitori Philosophoff 三人合著的沙皇與革命（Der Zar und die Revolution）中他們向歐洲人的自白，最足以表示頹廢派對於社會問題的見解之本質，與社會生活沒有真摯關係渴望奇蹟的極端個人主義極端主觀主義的典型：

'我們和你們相似，如左手之似右手……我們和你們相等，不過是在反對的意味上…… 如果是康德將要說，我們的靈魂在先驗之世界，而你們的靈魂在現象之世界罷。如果是尼采將要說，在你們那裏 Apollo支配着，我們這裏，Dionysus支配着罷。你們的才能在節制之中，我們的才能在激發之中。你們在適當的時間知止，如果你們碰壁，諸君將止於是或避開罷。我們則在那裏不辭破頭爛額。在我們，使自己動搖并不容易，然而我們一動搖，我們已不可遏止了。我們走，我們跑。不，我們不跑，我

們飛奔，並不飛奔，墜落下去了。你們喜歡黃金的中庸之道，我們則好極端。你們是合法的，在我們則沒有什麽法。你們知道保持自己靈魂的平衡，而我們則常努力失其平衡。你們治現在之王國，我們求未來之王國。總之，你們總是常將國家權利放在你們能獲得的一切自由之上，而我們卽令是繫於奴隸之鎖時，也做叛逆者和無強權者（Anarchist）。理智與強權導我們到否定之極端，而我們在我們感情意志之最深根底中尙作爲神祕家而存在着。'‘革命之經驗底意識目的是社會主義，而無意識的神祕目的是無政府。'（註一五九）

樸列汗諾夫說‘一般地無政府主義不過是由資產者的觀念論之根本前提而來的極端結論，這是頹廢期資產者，思想者之間同情於無政府主義的原故'，這神祕主義的對於社會問題的興味完全不會有什麽實際效果，而這種主觀主義的反抗結果只歸於空虛，又在現代小資產者之意識形態一文中所說的這種笛卡旦精神只是小有產者不理解時代偉大解放運動的意識之變種之一，都是不錯的。不過，我們也未必不可以在梅氏等的話中，看出現代若干善良小資產者的苦悶的一面罷。

樸氏指出這頹廢主義是資本主義頹廢期必然現象之一，指出這頹廢主義因不了解時代解放運動——無產者運動而妨害其內容的貧弱，但仍不否認梅萊什可夫斯基藝術的才能與藝術價值：

‘我之所謂“頹廢”者，自然(Comme de raison)是全體過程之意，不是個別現象。這過程，和資產者秩序沒落之社會過程未完一樣，是還沒有完了的。所以，要以爲現代有產者——思想者完全不能給我們以某種優秀的作品，那就好笑。這種作品，自然在現代是可能的。但是這出現的機會就決定地少下去了。不僅如此，就是優秀的作品，在上面也帶頹

廢期的印象。例如看上述的俄國的三位頹廢主義的代表——如果卽令Philosophoff 在任何領域沒有什麼才能，吉比絲夫人有某種藝術才能，梅萊什可夫斯基甚至于是非常有才能的藝術家。但是，如他最後作品（亞歷山大一世），爲頹廢期特有現象的宗教狂信所損害，是不難看出的。在這種時期，就是最有才能的人，遠不能給與那如果他們要在其他更好的社會條件下可以創造的一切的。'（註一六〇）

樸列汗諾夫又說：'他們需要資產者的經濟組織，而輕蔑由這秩序所造出的感情和氣息。他們是庸俗主義之敵，然而這事實幷無害他們到骨髓是俗人的。蓋他們當反抗庸俗主義之際決不攻擊庸俗主義的經濟基礎之故。'這都是不錯的。近代頹廢派的意義和弱點是和法國浪漫派一樣。如果我們不能過于酷評浪漫派和易卜生，也就不能過分抹煞頹廢主義中進步的意義，我想。'彼岸之幻影取一切反勢利主義之無限貯藏之形式而表現。而這樣，敷設了到神秘主義領域的一條直達大路。那麼深刻地體驗了自己作品的余士曼，作爲凝固的神秘主義者，幾乎作爲修道僧終其生涯，幷非無故的。'（註一六一）如果在現代資產者最急進的分子就是比其前輩更墮落的人，則其頹廢分子，在做資產者的不肖子上，對于我們應該是有若干進步的意義，至少也沒有積極反動的意義罷。這就是大多數優秀高尙的法國俄國的頹廢派——自波台萊爾 Verlaine, Rimbaud梅萊什可夫斯基安得列夫以至英國的王爾德和美國的坡等，之不獨不使我們感覺保守的反動的氣息，而且能讓我們感覺一種神經質的纖細和頹廢的芬芳，甚至于還很有豐富的叛逆精神——如 Rimbaud 之反抗軍國主義，基督教，實業家，貴族，權力，法律——之故。像梅萊什可夫斯基等典型的神秘主義，雖然其叛逆空虛，但總是出于不滿于現實

的精神，既不能决然移到無產階級方面，只得寄其熱情嚮往于虛無，他們原非甘于孤獨，正因不安于孤獨而又得不着伙伴，於是憧憬彼岸，幻想神鄉，遁其靈魂于天上，聊慰孤獨之悲哀，追求靈魂之安息。我想，這中間，正有現代的痛烈的人生之苦。像這種高踏神秘主義——頹廢主義者（如果甘爲資產者或政權的擁護者，亦不成其爲神秘主義者了，他已經得着 mammon 的寵幸），正是現代資產者小資產者的智識階級中在組織的革命以外的眞摯而善良進步而敏感的分子本來面目的最洗鍊最純粹最昇華最嚴肅最精緻的思想傾向之一典型。（註一六二）梅萊什可夫斯基卽這典型之一個光輝的代表。在這意義上，我想像梅萊什可夫斯基的這純而醇的頹廢神秘主義，較之盧那卡爾斯基的'創神主義'是比較更澈底而更可愛的。雖然那創神主義比較好聽而亦有可發人深省的地方，不過我以爲這不容易結晶的宗教與馬克思主義的結合，到不如神秘主義之極端發展之更能發揮其特色。要說有害罷，那沒有圓熟地結合的一方面，還更可能些。也或者也就是樸列汗諾夫之對盧那卡爾斯基的神的批判，比梅萊什可夫斯基的更厲害些的原故罷。

好罷，暫可止于此了，雖然還有許多可附入此章的。

* * * *

不過，臨了，想起這以其銳利的筆鋒，透明的理論，眸子炯然明察秋毫似的縱橫批判古今的藝術和思想，深刻地理解事象，分析他人矛盾指摘他人弱點的大理論家，晚年竟亦陷入他所指摘別人的'矛盾''悲劇'和'不澈底'中的奇妙的命運，是使人不能不與一種嚴肅的慘笑吧。

十四　文學與政論宣傳

文學與政論的關係——這問題，不僅是正統派藝術家與革命派藝術家論爭的中心，而也在馬克斯主義文學（或革命文學）集團以內聚訟的焦點。無論是一九一〇——一九一二年間德國社會民主黨關于無產者藝術與文化遺產的論爭，（註一六三）一九二一——一九二五年俄國共產黨關于文藝理論與文藝批評的論爭，去年日本論壇關于政治價值與藝術價值的爭辯，甚至于還有我國前年的革命文學問題的‘論戰’（所可惜者，只是‘戰’而不是‘論’，試看雙方的文章的內容和態度！），都是纏繞着這個問題而發生的。樸列汗諾夫沒有專門討論過這問題（雖然即令他明白論過這問題是否就算是唯一正確結論，是另一問題），但在他的一些論文中可以看出他對于這個問題的若干suggestive（暗示底，啓發底）的意見；現在且以樸氏的若干論旨爲中心，再將幾個馬克斯主義底批評家的見解略爲總括起來，在此稍加敍述；這個很重大的題目，自非這短篇所能盡，自也不是說這裏就是這問題的綱領和原則；不過雖然如此，至少總可以供研究這問題者之相當參考罷。

文藝與政論之分歧

（藝術——政治，文藝——政論，藝術家——政治家之距離）

在論文藝與政治的差別之時，同時也就要論到藝術與政治，藝術家與政治家之分歧之點。

文藝作品是社會底產物，因此與社會有密切的關係，文藝是社會意識形態的表現，因此在階級底社會藝術有階級性——想來這已是常識的命題，自無再加論證的必要。不過如樸列汗諾夫再三告誡我們的，藝術雖爲精神文化形態（ideologie）之一，社會心理之機能之一，但藝術與經濟之間實有許多複雜的中間媒介，社會經濟與藝術決無直接的關係。

照他的公式，政治是直接受經濟決定的（一階級統治他階級的組織），而藝術則是由經濟與政治決定的社會人心理所反映的精神文化形態之頂層建築。藝術雖有協助經濟政治統治的機能，雖帶階級性，但只是表現在社會心理上，通過心理而間接地曲折地表現着的。

同樣，藝術作品與政治論文之間存有為藝術特質的鴻溝。藝術與政論之差異，正和與科學之差異同一。如樸氏又再三指出的，藝術是藉形象之助的思索，科學是藉概念之助的思索。內容是否有差異呢？沒有，詩與思索相同。因有同樣的內容'。（註一六四）兩者之差異僅在方法。所以要將藝術的專門方法代以科學方法，我們就可以破壞藝術之所以為藝術者。（註一六五）學者藉論證之助著述其思想，藝術家將具象化于形象之中，即依其'創造底想像'（creativefantasy）。（註一六六）藝術是要有活動的形象，創造底幻想；而科學則需要精密的分析，明敏的推理——政論也完全一樣。藝術也和科學一樣，'談'什麼東西，不過他的工具是形象，取與科學不同的獨特的方法，所以那形式是暗示的（suggestive），不是如科學之說伏的（persuasive），是啓發式的，而不是教訓式的。因此藝術能較科學更強地作用于情緒之領域，藝術影響于情緒底範圍，而科學訴于理智。（註一六七）藝術藉形象去暗示，撥動感情，是間接的所以少不得幾分含蓄與朦朧，求印象之複雜幽永與深刻；科學藉論理去推證，訴諸智性，是直接的所以要力求簡截與鮮明，求現象之單純清晰與明白。藝術與科學，目的相同——認識生活，對象相同——生活，現實（自然，人類），又有同樣的要求——客觀地正確地認識，并且需要相同的才能——豐富的經驗，深刻的觀察，巧妙的運用；不過一在清晰的理智底論證之形式中認識，一在生動的感情底直覺之形式中認識。藝術綜合，

是間接的具體的，科學分析，是直接的抽象底。前者在傳達上要經過感情，所以創作時也需要情感的波動，才能使人共感，後者是經過理智，所以需要理論的透明，才能使人共解。科學認識生活，解釋生活，指導生活；藝術認識生活，是現實之表現，反映與再現，雖然也有指導生活的意義，但藝術本身不是主動的。(註一六八)

再則，爲藝術之發生之預備條件者，是社會人之美底要求之存在。(註一六九)藝術，是趨向于人類之美底要求之滿足的活動。藝術本身在其發達了的形式上，呈極複雜的現象。其社會底任務與意義，遠出乎美底要求之滿足的界限以外——因此，我們在此引證的定義，似可認爲不當。然而，使社會人的美底要求滿足者，就是創造對于人類關于美的某種概念所反應(回答)的某物之意。(註一七〇)藝術現象之複雜性，就存在于：將對于作品之純粹之美底方面，沒有直接關係的(或像沒有的)觀念或思想(社會政治底•宗教底等之)大的集團，帶進藝術中去——車爾尼綏夫斯基斷言'沒有僅爲美之觀念一種東西所創造的作品，那些作品，在與受美底觀念規定相同的程度上，受我們對于眞理對于生活之改造的希求規定'者，即根據于此。但是樸列汗諾夫證明這種見解之不能成立，人類種種希求，都能表現，不過在藝術上，只有藉人類關于美的概念之媒介才看見它的表現。他說，'科學底美學之任務，主要地在說明這些人類的希求，如何在人類關于美的概念中看出其表現。'這樣，我們即在這些複雜的時節，也有將藝術作品看作是表現關于美的(某種概念)的東西——即看作趨向于社會人的美底要求之滿足的活動的權利。(註一七一)和以上所說的相反，科學是趨向于人類之眞(智)底要求之滿足的活動。

使人類之美底要求滿足，就是創造在人類覺得是美的東西——卽作美的事物，又將事做成美的。這樣看來，一切藝術可以認爲是裝飾的東西。(註一七二) 所以，表示形象的形式之美，是必要的。藝術，絕對不可缺少某種性質或形式的美。

又，'直觀'(intuition)與 '靈感' (inspiration)之肯定及在藝術上之重要之肯定，并不是資產階級學者的偏見。藝術家藝術創作并不是絕對自由，不是無法則性的，固不待言，不過關于藝術創作上無意識底根源——卽直觀之優越性的思想，是在馬克斯主義優秀理論家樸列汗諾夫的著作中可以看到的；雖然俄國烈夫派的理論家認'自由的靈感'是資產階級社會的特殊口號。不過問題之本質，不在關于藝術創作上直觀之作用的命題是好是壞，是否投我們之好，而是這命題是否合于事實。我們不當以空言的露骨的肯定與否定來對待這個問題，而要根據科學的研究。不過，一方面，普希金哥德這些偉大的詩人可以誠實地證明藝術創作之直觀特性之眞實；再則，許多科學者已證明'靈感在數學上是必要的'，又讀了Ostwald獻于 Robert Mayer 的論文的，大概還記得這有名的德國學者以似詩底靈感的一種方法達到那偉大發見(能力不滅法則)的罷。如果直觀在以方法之正確爲特質的科學上還演一定的作用，則在藝術中其重要必更加顯著，自更顯然了。不過這術語，不可附以神秘的意義。'靈感'云者，僅指：在創作上無意識占一定的地位；藝術家及科學者那裏發生的內面活動之一部，在藝術家及科學家並不看見，而實潛行；最後，在某一瞬間(自然，這完全是現實的物質的因子——卽由環境之生理學底因子等所規定的瞬間，例如肉體精神底疲勞程度)，'創作'和工作，較之在其他瞬間，以更大的昂奮，欲求與生產率而作。這最後狀

態，不僅'天才'可以證明，文藝及其他工作上普通勞動者也可以證明。總之，直觀與靈感在藝術上比科學上占更重要的地位。(註一七三)

此外，在藝術上還需要若干特殊的才能。譬如看樸氏批評車爾尼紗夫斯基的小說怎麼辦呢？的一段罷：'車氏自己宣佈說自己沒有什麼藝術才能。而人們往往過易于相信這話。實際上，他的小說有某種藝術價值，不錯，並不很大。在其中，有幽默(humour)和觀察力。又，它充滿至今還被以大的興味來讀的熱烈的情熱(enthusiasm)。'(註一七四) 此處除觀察力外，幽默和情熱都是科學所不必要的——而觀察，也有分析和綜合之別。而科學一帶幽默和熱情也就近于藝術了，這就是法布耳(J.'H. Fabre)所以有'科學底詩人'之稱，而許多富于妙趣的隨筆和熱烈的政論倘能有詩的價值的。

最後，還有一個覺得很重要的觀察，這就是為居友(Guyau)等所發揮，為德國最偉大的馬克斯主義藝術學者霍善斯坦因所讚嘆的見解。居友在對于共感(同情，sympatie)的憧憬中，看藝術力之最普遍的存在法則。他說，'藝術之內底法則，是引起有社會性質的美底感激。'個人對于藝術作品的愛好，是自己耽美底刹那之暫時的而孤獨的幸福；反之，完全有宇宙的性質的快樂，則是永遠的罷。居友以為，個人的事物，在下面界限中有最高的意義：即它不復是個人的，從主觀性，個人主義，個性化的狀態走出一步，進合同之域之時。個性的事物只有通過讚賞者之共感，才有價值，動人之力(pathos)和永久性。居友曰，

'在對于我們所見的一切之愛中，我們沉醉，

藝術者，優雅仁愛也。'(註一七五)

霍善斯坦因說，'藝術是愛。藝術是社會愛之最高形式。對于一個藝

術家，在個人主義的一般生活狀態形成爲悲劇底個人底命運時，不是接近眞理最大障害麽？羅丹（Rodin）在個人主義靈感之下創造其藝術，然而創作那素描之手，是以對于社會愛的神往，對于惹起藝術底地釀酵的人類感的遠大無盡的同情的射影的神往之念燒燃起來的。他就是人。'（註一七六）在這裏所說的，含有一切偉大藝術的靈魂。固然沒有超階級的藝術，然而實在說來一切偉大藝術眞是多少有超階級的傾向的——因爲廣大人類愛正是最高尙的理想。藝術與其他文化一樣，受時間（階級性，時代性）及空間（國民性，地方色彩）兩大條件的限制，然而偉大藝術之所以能超越時空性，震撼萬世人心，感動地球全表之人類者，除了比較相對地不變的形式之美學價值以外，還多半是其中所洋溢的人類愛的情感。這深廣的同情，如果說得不好聽些，也叫作對于未來'人間性'的憧憬也未始不可罷。所以大的藝術，除了階級性國民性以外還有此處所指的'人間性'的。藝術是人與人間結合的手段之一；而這結合的範圍愈廣，價值亦愈高。這就是我們至今仍能在古代不朽的作品中感到古人或外人的心波與脈膊，而托洛斯基說社會主義時代，萬衆一心是社會之基礎，藝術將爲其他音叉所調節，而我們今日革命家所不屑提起而爲僞善者與俗物所濫用的感情——如無私的友誼，對于鄰人的愛，同情心等，在社會主義文藝上將以強有力的和聲而高響入雲的原故罷。（註一七七）因爲愛，所以藝術決不遺棄平凡渺小，不拒絕不幸和畸形，不忘記被損害與被侮辱者。藝術在一粒沙裏看見世界，在落花裏看見人生，將天地與浮蝣同觀，將拿破崙和小兵等視。一茶可以爲蒼蠅詠詩，漱石可以爲貓兒立墓。比起藝術的溫暖，科學毋寧是冷而淡的。法布耳做了'昆虫詩人'，正是因爲他除了科學的腦外，還有藝術的心。藝術教愛，求體味人

生；科學教智，求原則分類和實用；政論大部分還不如說是教憎，求出路。(自然，憎也是愛的一面。)

以上零碎的說明——雖然主要的大部分的還不是我的話——在藝術專家看來恐不免譏爲膚淺，而在左翼藝術家看來，又不免玄學氣味過重之叱罵。同時，藝術還有許多重要以及次要的特性，爲上面疎略未提的。但且以此爲基礎說下去罷。

由上所說，我們比較可以明白藝術家與政治家之間的歧異。比起藝術家來，政治家是近于科學家的；不過一個人研究改造的對象是自然，一個是社會；一個在靜態的書本或實驗室中，一個在動態的羣衆事業中，一個多要點眞靜，一個少不得點權術；此外態度方法大部分還是相同的。至于藝術家與政治家的距離比較與科學家更遠罷：在煽動上，藝術與政治都需要熱情，所以這裏用得着藝術家；然而在整個的革命進行上，政治是有步驟的，是科學的，這裏就要擠去革命的浪漫諦克。藝術要絕對的眞摯，革命一方面是權術底，冷酷的。藝術要愛，革命不可免殘忍。藝術表現悲劇，革命要創造一種悲劇去消滅一種悲劇。藝術家是情熱的，創造底幻想的，它在不斷的追求理想，在這意義上，一切藝術是理想主義的浪漫主義的急進主義；而政治家要善于進退，是現實主義的自然主義的，有時甚至于是保守主義的。所以在革命的狂飈期文藝家很容易投入革命潮中和政治合流，而在革命勝利之後，有藝術與政治的乖離：在這歧流中，譬如浪漫派對資產階级庸俗的憎惡，譬如葉賽林馬雅可夫斯基之自殺，有畢湼克愛倫堡之煩悶徬徨。至于革命失敗，那麼，或則投降，或則頹廢厭世，或在動搖徬徨，或則冷嘲，如鐵如火之向前者是不多的。在這裏，是藝術家之脆弱性，是情感之脆弱性。

我究竟想說明什麼東西呢?我只想告訴諸君,無論海涅怎麽不理解政治運動,海涅不是共產主義者,海涅如何動搖于共產主義勝利之必然性與小資產階級的藝術貴族主義之間,但無妨馬克斯和他作親切的朋友,極寬大地對待他政治上的弱點,愛其人愛其詩的。(註一七八)無論高爾基之如何動搖,如何與集團共產主義者有深刻之溝,亦不妨列甯和他作長期親密的交際。同樣,不妨馬克斯愛莎士比亞,不妨列甯愛普希金,不妨蘇俄政府要人都愛托爾斯泰。(註一七九)

一九一〇年之終,在德國社會民主黨有名的中央機關報先驅(Vorwärts,'在前方'之意)文藝欄上揭載H.修培爾貝爾論純粹藝術及傾向藝術的文章,引起文藝的論戰,這論戰,雖沒有蘇俄文戰規模之大,然而是在蘇俄文戰十年以前所作同性質的論爭,在其中看見十年後的人們的口吻。當論爭初起之時,德國社會民主黨理論機關報新時代(Neue Zeit)文藝欄編輯,德國馬克斯主義理論泰斗梅林(F. Mehring)(註一八〇)本擬在為馬克斯與佛烈里希格拉特(Freiligrath)通信而作的論文中,作詳細的答辯;但以論爭漸息,兼以多忙之日,僅在論文之尾限十行而書。將梅氏的話引譯于此,作此段之結末罷:——

'勞動階級之藝術教育,是否屬于社會民主黨之問題,關于這,有討論之餘地。但是,如好久以前已由德國之黨解決了的,確定地答覆這問題,必須承認美學與政治之間有一定境界。在"Vorwärts"報之文藝欄中,近來作"遍手胼胝之美學"(Aesthetik der Schwielil gen Faust亦可譯作'繭手之美學'——編譯者。)之宣傳;卽是說像這樣的話——不為勞動大衆所喜者,什麼美學價值也沒有。這樣魯莽滅裂的事,近已停止,現在可認為是那時偶然的錯誤。但是,這錯誤雖然是非常短的期間,

可以普遍地傳播——這無意味的事實，表示我們在此還有應該從事的事情。這境界（政治與美學之間的——列捷尼夫註）——一方面由謂詩人站在比政黨之塔更高的塔上的佛列里格拉特的話——他方由謂在現代鬥爭中詩人必須在偉大歷史意義中獲得'政黨'（party）的概念的馬克斯之正確斷定，明瞭地指示出來了。'（註一八一）

自然，把這梅林的話，認爲藝術與政治其本身是兩個無關係互相無緣的領域，從那話中引出梅林可認爲'爲藝術而藝術'之擁護者的結論，是不當的。梅林較之他人更理解藝術與政治間存在的密接關係，而將這以其許多光輝的著作證明了（萊辛之傳記，美學雜記等等）。他關于兩者境界的話，總而言之是說藝術有其自身專門的特性，不是完全爲'政治'所掩蔽的。認爲德國無產階級，與表現爲古典哲學之後繼者同樣，依然應該表現爲德國古典文學之繼承者的梅林，對于想宣言文學遺產在無產階級是毫無用處的廢物的企圖，自然不外取否定的態度。同時，他根據馬克斯主張，對詩人是應許以一定之自由，不應以黨的指令，指導詩人之創作。他對于佛列里格拉特的話的引證，是有這種意思。（註一八二）

文藝與政論之相剋與交錯

如上所述，藝術以是形象認識生活的方法，要透過美的形式，用深銳觀察去暗示高尚理想，倘若不顧藝術特性，以尖銳的政論去代替美的形象，即令那思想確有價值，也是破壞藝術的。不憑經驗訴諸形象的創造，只靠某種時行的主張，在藝術上總是無益而有害。

瓦浪斯基說：

'假藝術拋開理想的實際的事實，憑自己的空想，這可說是藝術上

的唯心派。藝術抛棄有形象的考察，'於是藝術才充滿理論政論之類。藝術家常修飾作品，但須與眞實不背。有意或無意地偶將描寫人物情境和事實，稍加變形，是可以的；但要故意歪曲現實，矯揉造作，那末，作品就是傾向底(有目的底)了。'

'藝術家不應將自己的作品，強合那既成的模型，不應當插入報紙的論說，應當深刻地觀察事實，表現生活，要將藝術的眞理與共產主義的理想一致。'(註一八三)

他在有名的關于現狀與文學領域上共產黨之任務'對于中央委員會宣傳部之報告'中，批評'大部分屬于那巴斯圖派的人們，避免在日常生活中薄弱自己的創作；然而這不是容易得來的，而需要很高的代價。以活的革命者的宣示，拿出木造的赤色聖書，那是空虛的宣傳文學，是暴露接觸活的現實卽完全無力的樂觀主義(如李培進斯基的明日等)'。

又說：

'現在藝術之根本問題，在藝術底地認識生活。所以，在這論文中，在將爲生活之客觀認識的藝術之問題這樣故意尖銳化而提出的現在，正確地將藝術的這要素，前進爲第一個企圖，是必要的。不然，我們青年作家將完全從生活落伍，而退化到宣傳了。

'嚴厲的批評家們不尋作品之社會學底等値，只有共同的光桿大綱——貴族階級的，小資產階級的，無產階級的。在許多批評家的論文中並無依美學眼光衡鑑作品價值的藝術批評之標準。Vardin 先生之論說尤甚，他不用美學的鑑賞，只吹毛求疵。他勉人不要研究"那些，這些"，要用心研究政治問題，這忠告，未可厚非。我們希望許多作家聽從這一

類的忠告。然而，可不要忘了藝術家有自己本來目的——美而且眞地描寫生活。問題不是瓦進先生想的那麼簡單，學學政治問題便爲了事；我們還要前進一步。倘若要我們十幾個文學團體都發表有誘的報紙論說，這是多麼無味的事喲。'（註一八四）

痛快之至了。盧那卡爾斯基也說：

'此處，首先想起樸列汗諾夫也說過的最重要的形式規範——文學是形象之藝術，一切露骨的思想露骨的宣傳（Propaganda）侵入其中，常是某一作品失敗之意的規範，是必要的。……以純政論的要素充滿的藝術底文學，卽令其判斷如何光輝，大概是使讀者冷却的……。'（註一八五）

總之，文藝有其本來的目的範圍和方法，一篇大發明的科學論文，一篇正義慷慨的政論，一篇漂亮細密的宣傳大綱，並不就是文學的。同樣，人體模型並非彫刻，植物掛圖亦非（藝術底）繪畫。

這些見解，並不是怎麼新奇。霍善斯坦因說，'我們現在當探求社會美學之際，想以那邁耶爾格雷飛（J. Meier-Graefe）那裏所見的澈底謙遜的態度去接近。'他引這德國學者在一九〇四年在其近代藝術發達史（Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst）中說的話道：

'如果藝術不是可以消滅的，那麼，那藝術上適當的領域，應該是最初接受藝術感動者，然後是應該給與藝術感動于人類理智的，這不可反對。某一作品，就是他稍爲使藝術欲望滿足，也可包藏最深的眞理。然而，思想的成分意識地走進藝術之中，常是侵害藝術的。'（註一八六）

霍善斯坦因自然也是站在這見地的：'藝術漸非完全在〔社會的〕題旨（內容）以外的。不過有一件事情我們必須反對者，卽那文學底教訓，

寓言的俗見及其類似的謬見。不僅乎此，我們的考察正有想表示那題旨之力的明瞭目的。最普逅的藝術題旨是社會，不過優秀的藝術雖以這種題旨而收效果，但幷沒有敎訓的思想……。'(註一八七)

然而，藝術底要素與政論底要素，幷非如冰炭之不相容而不可以合流交錯的。政論侵入透進藝術的範圍之不可避免，法郎士(A. France)也說過。樸列汗諾夫自更明白這一點，他說，'如果實在有藝術的永久法則，那麼，在某歷史的時代政論必藉這些法則侵入藝術作品的範圍中，而在其中根據所想的表現。批評又何嘗例外呢？在社會之轉變期（過渡期），批評含有政論之精神而一部分簡直變成政論。這好呢還是不好呢？這是不能無條件答覆的。不過這總是不免的幷且也沒有人能想出什麼方子來防止這個現象。'樸列汗諾夫知道，政論的藝術如政論的批評一樣，其發生是不可免而且必然，幷且在幾個時期還是很可喜很有益的現象。實在地，在藝術領域內比在其他科學範圍內容易參入主觀，因爲藝術是特別關乎感覺，藝術家常描寫觀察今天的現實透過明天的理想的三棱鏡；複雜深刻的經驗，使藝術家的敏感更易預感將來的理想。不過主觀也侵入政治經濟，在社會學和心理學中，也在其中占非常重要的地位，在這裏，只是量之不同，不是質的差別——而甚至于難以判斷究竟是藝術範圍內主觀作用大些還是科學範圍內大些。不過根本問題不在此，瓦浪斯基關于政論參入藝術範圍有三個條件：(一)作家的主觀，觀念(理想)，和政論，不可損害了藝術底創造，(二)主觀的心情須與對象之本質適合，(三)政論與政策皆須與人類的要求平衡。(註一八八)關于政論與藝術之交流之必需條件，大概可說在這三點之中。

犯了第一條的毛病者，除了下流庸劣露骨的宣傳文藝（這在各國，

尤其是中國近來更甚)以外,連近代劇界巨人易卜生也有這弱點。樸列汗諾夫批評這天才有云:

'在他的作品,甚至于可以認爲有一種非藝術的要素——更進一步說,一種反藝術的要素存在……正是因爲這種要素,到處充滿氣不暇吐的興味的他的戲曲,幾乎到處變爲乏味的東西。……他的"人心革命"的宣傳,其自身決不是排除藝術性的。但是,那宣傳必須明瞭而徹底,宣傳者深知所宣傳的思想,是必要的,它必須成爲他的血肉,融化于其身,它在藝術創造之刹那,不可使他混亂昏迷。若缺乏這必須條件,若宣傳者不能爲自己思想之主宰,若他的思想在那上面還是不明瞭透徹,則那時思想性卽有害地反映于作品之中,那時將冷淡沉重與倦怠帶進其中。但是要注意,此際罪不在思想,而是在不融貫思想的藝術家之能力,在他以某種原因到最後不是思想的了啊。因此,與一見所想的相反,問題不在思想性——反之——在思想性之不足。'人心革命"之說教,將偉大與眞切的要素帶入易卜生之創作中。…… 但是他爲"革命"而頌"革命"之時,他不知自身革命必發生如何結果之時,他的宣傳必然變爲曖昧模稜。如果他以形象思索,如果他是藝術家,他宣傳的曖昧性必將使他的形象之不全顯著。抽象性與圖式性之氣味卽闖入其作品中……。' (註一八九)

思想并不妨害藝術,但不可意識地以預定的原則去矯揉事實,不可妨害美學創作,不可作露骨的純議論,不可混入抽象性和象徵。易卜生將象徵主義和判斷性——傾向性的要素帶入作品中,使他的形象貧弱,結果是藝術的缺陷與失敗。

反之。高爾基的敵人何以好呢?就是因爲這作品就是對于藝術家必

須是心理學家這原則的嚴厲要求也能滿足。他是描寫——並且在社會心理學的意味上大有興味。車爾尼綏夫斯基的怎麼辦呢？何以至今感動我們呢？因爲他是驅使生動的形象，幷且有獨創力，有觀察力，有幽默與熱情。

違背了第二個原則的，可以漢姆生庫萊爾布爾捷爲例。漢姆生宣傳'小鳥似的自由思想'，然而那思想的本質，如樸氏指出的，只是'絕滅勞動階級之思想，憎人主義的思想。作者想給我們以悲劇印象的，然結果成了一種悲喜劇 (Comedie larmoyante)。這矛盾，害了許多劇作的藝術價值。更有庫萊爾宣傳資本家的威力功德，布爾捷宣傳資產階級應建築自己的'防柵'，凡此一切藝術家，都是爲謬誤思想所靈感，將藝術作品放在與現實不符的基礎上而作品遂傷于虛僞；藝術家歪曲眞實，作思想完全破產的宣傳，即令形式如何光輝，藝術的價值也就低下了。(註一九〇)

這個原則也可說是由樸列汗諾夫的第二個批評根本原則來的——根據美學眼光評價作品。瓦浪斯基解釋道：'藝術上美學的評價，等于科學上邏輯的評價。我們以爲，美學的評價，並非爲美而評賞，爲美而玩味美的意味，不是爲玩賞而玩賞；而是要斷定內容須與形式相合——換言之，內容正與客觀的藝術眞理相稱。因爲藝術家驅使形象，形象應美而眞，即要適合所描寫的性質，眞的美即在藝術家作品上完善。假理想假內容之不能尋得完善的形式者，就是在美學原則上不能深刻地影響我們，"感動"我們。如果我們說——思想雖不眞實，但可藉美麗的形式補救，那麼，須知這種說法的意義是有很狹隘的範圍和一定條件的。(註一九一)

與第三個原則違悖者，就以民粹派作家爲代表罷。俄國平民派作家的作品是極高程度上的政論文學宣傳文學；雖然他們宣傳人民主義(Narodnichesto)，毫不注意文學的修辭與美學的洗鍊，發生文藝上稀有的形式的粗率甚至于文法的不通，然而這些幷不足以爲他們的致命傷，因爲在他們那裏社會底靈感絕對壓倒文學的靈感，對于社會的興味勝過美學的興味之故；反之，他們有平民的缺陷同時亦具有平民的價值，而表現當時俄國最先鋒層的見解與努力，有這傾向之主要的歷史功績。不要一切修飾與技巧，但他們朴素的形象以熱情與思想涵育，創造了眞實的寫實的文學傾向：可是，他們的政治觀，他們的觀察方法之謬誤與狹隘，他們落伍的民粹主義，却造成他們藝術之致命傷了。如樸列汗諾夫說的，民粹派——文藝家的一些作品之藝術底價值，爲虛僞的社會教義所犧牲了。(註一九二)就是他們中最天才在藝術上最成功之作，也不免受了這不與當時人類進步主張平衡的偏枯老質的社會主義的禍災。

同樣，這原則是和樸氏第一個批評定則有關——即尋出藝術作品之社會學的等值。'藉這個分析——我們知道，某作品的完成是根據階級心理的一些特質——我們可以斷定，階級的心理，感覺，思想與心情在某限度上與整個社會的關係適應，這社會在歷史上的某時期有最前進最向上的階級。藉這個方法，我們可以在某時期的階級鬥爭中知道階級的任務，地位，可以判定某種學說和一般地文藝的重要。不過這分析沒有第二步總是不能斷定科學和藝術的創作是否適合客觀的眞理而已。'(註一九三)

所以，問題並不在藝術絕對不容許政論思想之滲入，反之，沒有完

全沒有思想的藝術，不過(一)不可以純粹思想裝進藝術中，(二)而且並非無論什麽思想都能合于藝術之根底而已。而且猶不僅此也，如果藝術家對于那時代最重要的社會思潮盲目，那時他所表現于作品中的思想中的性質，在內在價值上就顯著地低下。於是他作品亦必受損失。(註一九四)

退一步說，文學與政論之交流是可能的，如盧那卡爾斯基說的，'這樸列汗諾夫的規範(指前面他引的規範)不待言幷不是絕對的(樸氏亦絕未以此爲絕對的，他深知此中糾葛——編譯者)。例如明白地犯這規的，有Shchedrin, Uspensky,及 Furmanov 之優秀作品。但這無非是說，美文學底——政論底性質之混合型之文學現象，也可以有。究竟全體說來，這總是應該警戒的。自然，獲得光輝的形象性質的政論，是宣傳及廣義上文學之出色形式……這樣，如果內容在藝術作品中不是以鎔解的形象之燦爛的金屬之光華而鑄造，在這液體中成爲大的冷塊而突出，則在上面意味上批評家，可以完全的權利指摘作者之內容之藝術洗鍊之不完全。'(註一九五)

這交流，在歷史上某幾個時期不僅必然發生，並且也是必要。我們知道，資產階級的藝術也曾經是在血火的鬥爭中鍛鍊過的。笛德羅波馬爾雪的褒貶喜劇(因喜自己之善而刺貴族之惡，故名之——編譯者)，索蘭(Saurin)的悲劇，達維的革命的宣傳的繪畫，尤其是德謨萊辛的劇作以及他的批評，都可以證明。民粹派的小說明白地有不可磨滅的價值，近代許多弱小民族以血淚凝成的悲憤之作中——雖然是在宣傳民族主義(註一九六)——正有無限的光輝與悲劇。在這深痛之憎裏，正有強烈的愛 同樣，在現在白熱的'內亂'(civilwar)中，優秀的宣傳煽動之作正亦

不僅必然而且必要。樸列汗諾夫曾以現代藝術家之鐘錶落後爲遺憾，瓦浪斯基正明白指出此點：

'只要蘇維埃聯邦還沒有脫離圍攻，只要她還在每日準備新的襲擊，不得不在新的條件與新的情勢之下爲鞏固自己和資產者作不撓不屈的鬥爭，煽動文學無論在現在將來，不失其激刺的意義。

'最尖銳的形式上的階級鬥爭解消，從戰時共產主義移到比較和平的建設事業，開解決新文化問題的必要與可能，在文學之前也提起更深地反映周圍革命底現實的問題。文學之任務，不僅僅乎作煽動，宣傳，號召大衆，散發標語之事。文學必須在積極底及消極底要素上藝術底地認識生活；組織地理解表現全世界與全歷史中最偉大的社會激動之結果所表現的新事物；更以藝術底探海燈之光照出舊的東西，剩殘的東西，歪曲萎縮的東西。這件事，因新的蘇維埃底生活開始在作更爲必要……' (註一九七)

不過，——他在同年(一九二四)中又寫過這樣的句子——'普羅列塔利亞——意德沃羅基自然是第一件主要的事情，然而話是談藝術作品，藝術作品既非宣傳(Propaganda)和煽動(Agitation)之演說，亦非時事評論。'

要之，藝術與政論的要素雖然各有範圍，但亦能交錯，雖然相尅，也可相生——不過，這就需要大的手腕而且是有條件的。政論的文學在階級鬥爭緊張時期愈增其重要，然而階級鬥爭并不是永遠那麼劇烈，它的形式是有變遷，而且階級的對立也是有消滅之時的。所以宣傳文學決不是永久的範型的文學，文學除了宣傳以外還有其本身本來更固有的特殊而永久的任務。那麼，我們也可想到那亞美利加大作家的高論正確到

何種的程度了。

由上所述，我們隱隱地覺得漸漸地要逼得接觸——

藝術底價值存在麼？藝術有其永遠性麼？

藝術底價值與政治底價值是可以分開的麼？

這個問題，并對于和這些問題各方面關連的問題加以檢討和考察了。（註一九八）

就把着眼點放在無產階級文學之上，或者更明切些說馬克斯主義文學之上罷。

如果我們拿法台也夫（Fadeev）的潰滅，格拉德珂夫（Gladkov）的水門汀和屠格涅夫朵斯妥也夫斯基托爾斯泰的作品相比，拿別則勉斯基（Biezeimensky）李培進斯基（Liebedinsky）的詩和普希金的相比，拿辛克萊，巴比塞的作品和莎士比亞和歌德相比，拿林房雄，小林多喜二前田河廣一郎的作品和夏目漱石有島武郎谷崎潤一郎相比，或者就拿蔣光赤的作品和紅樓夢（或者還說近些，就吶喊徬徨也好），王獨清的詩和陶淵明（或者就和蘇曼殊罷）的詩相比，那麼，哪一方面的價值高些呢？格拉德珂夫別賽勉斯基林房雄蔣光赤王獨清的呢，屠格涅夫普希金有島武郎魯迅和蘇曼殊的呢？

吉普林（Kipling）歌詠大英帝國主義底思想，丹農爵親自爲祖國而戰，上飛機擲炸彈以衞社稷。高爾基的小說浸透于社會主義思想中，羅曼羅蘭謳歌人類愛。然而他們都不失爲卓越優秀的作家。他們的詩和小說之所以偉大者，决不僅是因爲宣傳了帝國主義或社會主義。

方向轉換！在文學家生涯中從‘藝術之宮’躍進革命之‘宮’的很多（譬

如日本的江馬修，片岡鐵兵，細田民樹，還有一變再變三變如今東光者。辛克萊也主張過參戰，高爾基亦曾動搖。)那麼，是否在未受革命洗禮之前夜，和旣'獲得着''把握着'普羅列塔利亞的意德沃羅基的翌曉，便如仙人點悟，作品的價值就突高一丈，便前後有霄壤之別，而必須括目相看呢？是否郭沫若轉向以後的作品便比以前價值高些呢？是否張資平轉了向後小說就比從前高明些呢？是否魯迅現在再創作起小說來必定比從前價值高些呢？——果然如此，何以許多作家轉到更高的潮流之下時，往往沉默起來或才能枯竭呢？

又倘若，兩個作家都是'左翼聯盟'都是'中普'份子或者都是共產黨員罷，然而甲的文學才能（talent）比乙的要高些，那麼，是否有說甲的作品的價值比乙的高些的理由呢？又假如乙的才能雖較差而'普羅意識'却把握得比較堅確些，那麼，兩人的作品又如何評判其高下呢？是否無論怎麼拙劣的作家，只要是宣傳馬克斯主義宣傳得好之故，便要認爲是偉大的作家呢？

果然如此，如果馬克斯列寧要做一篇小說或詩，豈不要壓倒古往今來全世界的文學麼？也許他們能做一兩篇好的文學作品，然而不會就獨步千古則是可以斷言的罷？

托洛斯基(那時的托洛斯基還是俄國共產黨重要指導者之一)，論他本國無產文學之時，曾說無產者已有優秀的作家和作品，但所缺乏的是還沒有托爾斯泰與朵斯退夫斯基。這是什麼意思呢？不待言，無非是俄國革命先鋒正當地而且十分地認識托朵兩氏作爲文藝作家之偉大，自認現在無產者作家中雖有相當卓越作家出現，但像這兩人這樣地出類拔萃的偉大作家還沒有出現之意。那麼，這兩作家是因爲什麼

偉大的呢?明明不是因爲馬克斯主意底意識形態之卓越而偉大;他們雖然和'馬克斯主義意識形態'無產者之'政治鬥爭''沒有直接的關係',但不妨因爲有做藝術家的優秀資質而偉大的。(註一九九)

以上的這些事實,證明什麽呢?這無非是說:不限定馬克斯主義作家就是優秀作家,不限定優秀作家都是馬克斯主義者。反之,使作家爲無產者作家的,是政治思想;而使作家爲優秀作家或拙劣作家的是藝術的才能。這都是證明:藝術之藝術底價值是存在的,雖然許多革命家或革命作家不免不高興這種結論。

自然,我們還得再推論下去。

藝術底價值存在麽?藝術底價值有其獨自性麽?如果有,那是什麽?

日本有幾個優秀的馬克斯主義批評家否認'藝術底價值'的存在。藏原唯人勝本淸一郎川口浩都不主張政治價值藝術價值之'二元的'對立,而將兩者統一于'社會價值'的一元中。不待言,一切社會現象雖皆有社會價值,自然現象在與社會發生關係之時也有社會價值,文藝產生利用于社會,其有社會價值自不待證明。近世科學發達,知各種現象皆非獨立而實互相依存,馬克斯主義更教了我們以統一的世界觀。但是馬克斯主義雖告訴我們政治,法律,道德,宗教,科學,藝術不是互相無關係地發達,而是互相連繫,而綜合起來皆受經濟基礎變化之決定的,然而這決沒有說社會文化之各門只有社會價值,沒有其獨自性——各部門的價值的。(註二〇〇)

在樸列汗諾夫的著作中,不是可以找出許多條足以證明這大理論家也承認'藝術價值'的存在的麽?

在二十年間序文中就說文藝批評之第二步卽在:'柏林斯基說的

"在具體底顯現上指示藝術底創造之思想，又在形象中追求之，而發見各部分上的全體及個體。"這就是說，藝術作品思想評價之後，必須繼續其藝術底價值之分析。（樸氏傍點——編譯者）……社會學并不在美學之前關門，反之，在它面前將門開放……某一些文學作品之社會學底等價之決定，如果批評家掉頭不顧那藝術底價值之評價之時，將殘留爲不完全的，從而不正確的東西……。'又說，

'……在關于意識形態之發達的問題上……倘若沒有觀取某種特別的才能——即藝術底感覺，往往成爲無力……。''我現在還是這樣想，爲理解我當時所稱爲意識形態之"錦衣"的東西，往往以藝術家之才能——或者至少，感覺——爲必要、不特此也，像這種感覺即在我們着手于藝術作品之社會學底等價之時，也是有益的。……'

在藝術與社會生活中也明明說：

'佛羅貝爾的波伐利夫人和阿捷的巴利葉氏之婿在那藝術底價值上何者站得高呢？……'

在車爾尼綏夫斯基文學觀中批評車氏的小說：

'……實際上他的小說是有某種藝術底價值的，雖然，誠然不大。在其中有幽默與觀察力，又有至今還能感動我們的熱烈的情熱。'

在烏斯彭斯基論中更富于啓示的言論：

就是拿藝術的成分優于政論的成分的民粹派底文藝作品來看，'諸君在其中也遇不到像在現代英雄羅亭前夜父與子等等中可以看見的那麼以鮮明的線所描的藝術底地完成的性格罷。諸君在其中看不見像朵斯退夫斯基和托爾斯泰感動諸君的那情熱的情景，那精緻地觀察的心理之變化罷。……映于民粹派——文藝家之心眼者，不是明快的藝術形

象，而是散文的國民經濟問題，雖然熱烈如火。'他們不是藝術家——心理學者，而是藝術家——社會學者。

'由社會底注意對于純文學底興味之優越，也可以說明文藝家——民粹派一些作品上所尖銳地引人注目的對于藝術完成之冷淡。……在烏斯彭斯基的一些作品之中，一般地缺乏完全的結構，各部分的均齊，以及這些部分和全體的正確關係。……他最近之諸作，沒有和文藝相通的。

'在自己初期作品上，G烏斯彭斯基專表現爲國民生活，及一部分小官吏生活之生活記錄者。……拉斯且列互雅街之氣質，首都之窮民，冬夜，守望棚，路頭馬車，荒蕪及其他……雜記。在這作品中使我們看見都市職員小吏，下級教士，及類乎此的不得不爲一片麵包而永遇齷齪命運的窮人之姿態，只沒有農民。他以大的幽默，手腕，以對于人類之悲哀苦惱最深最熱烈的同情，來描寫這一切的貧困，這一切"被侮辱被虐待者"的環境。在藝術的意味上，這無疑地屬于他作品中之上乘。……

'我可以這樣說，我們民粹派，文藝家之一些作品之藝術底價值，爲虛僞的教會主張所犧牲了'。

樸列汗諾夫又時常說起藝術底才能，藝術底天分。又，在他的批評規範第二步的美學評價意味中，也明認藝術價值的存在了。沒有藝術底價值，要什麼美學底評價呢？

十八年前德國文藝論爭中退姆美爾已經指出決定藝術價值的要素，在藝術性之領域，不在傾向之領域。就是擁護傾向藝術的兒雪爾也不否認藝術價值的存在。(註二〇一)

那麼，現在剩下的問題就是：所謂藝術底價值者，是什麼呢？

這個問題，實際上，現在還沒有人能夠給我們以十分滿意的解答。

且斷片地引用樸列汗諾夫的說明罷。

'羅斯金說得好——少女能爲失去的愛而歌，但守財奴不能爲失去的金錢而歌。他正確地說，藝術作品之價值，由藉藝術所表現的心情之高度而決定……藝術是人與人間精神底接合的手段之一。而由某作品所表現的感情愈高，則這作品愈適宜地隨着其他條件完成爲上述手段的自己之任務。爲什麼守財奴不能對于金錢吟詠呢？很簡單的——因爲縱然他對于他的損失哀歌了，他的歌是什麼人也不能感動，換言之，不足爲他和他人之間之結合之手段的。'(註二〇二)

自然很難藉此明白地理論地理解我們的問題，不過藝術底價值形成一個現存的價值總可瞭然。質言之，某作品中所表現的心情之高或感情之高就是藝術價值之大。更簡單些說，藝術價值就是情緒地動人之力。(註二〇三)

又在上書之中，樸氏說：

'初期寫實主義者之保守的而一部分甚至于反動的思想形態，無害于他們好好研究圍繞他們的環境，創作在藝術意味上非常有意義的作品的。但是這使他們的眼界非常狹隘亦不容疑。

這話也可用以證明：藝術底價值雖然是社會底地決定的，但與政治底價值沒有直接的關係。

費了許多紙張還只是談的這一點，實在有如平林初之輔說的，'證明藝術作品有藝術價值，與一九二九年證明地球是圓形之爲無聊一樣，實在是無味的事！'然而，到現在美國還有因證明人類是由猿猴進化而來而要進法廷的事；看了許多'左翼'的議論，也不免使人想起法郎士人類沒有思索的天稟之辛辣的警句。自然，這裏所說的，沒有一點是可以爲

那些資產階級的假學者所高興的;叫人辛苦誠實,以爲攻擊資產階級就是反抗文明,天天高談唯美的大藝術家們,實在是勢利利慾薰心的小人,在利慾的腦中產生的大作,那藝術價值也就㡬希。

自然,所謂藝術價值并非神秘先天的東西,亦是由社會所決定,有法則可尋的。這在後面再略加解釋。

然而這裏有偏狹的時代論者,階級論者。

一時代有一時代的藝術。這一時代有價值的藝術,到了另一時代就沒有價值了。藝術價值由時代而決定。這似乎是時常聽得到的'時代青年'之口吻。然而,第一,一個時代包含許多階級,如果承認藝術之階級性就不會有在一個時代公認爲有價值之藝術。如果說只有進步的階級認爲有價值的才有價值,則這種階級偏見的暴論前面已經駁斥過,後面還會談到的。其次,何以無產階級革命時代無產階級意識把握得堅強如鐵透明如水銳利如鋒的革命導師列甯,還喜歡貴族時代的普希金呢?何以據俄國統計,爲俄國民衆所最廣讀多讀的還是托爾斯泰呢?(其次是還不是普羅文學眞牌的高爾基呢?)。再則,如果前代文學到後代即失其價值,則若不付之一炬亦當束之高閣了。並且,千萬要知道,'時髦'風頭,決不足以代表眞的時代的。

馬克斯也提出這個問題。他在說明希臘藝術是有其社會基礎之後接着說:'困難之點倒不在希臘的藝術和史詩之和一定的社會發展形態有關,而實在理解:這些東西在對于我們還給與藝術底享樂的一定關係上,通用爲規範以及不可企及的模範的原因'。馬克斯以爲希臘藝術對于我們的魅力,正如我們在更高階段對于兒童的純眞的憧憬一樣,是對于整齊大方的兒童若古希臘的追慕。馬克斯所說的是否完全,姑不具論,

但已足供以過去藝術僅有歷史價值之時代論者之一痛烈的巴掌了。

(註二〇四)

還有看見旁人引了馬克斯的幾句話，看了幾十頁的'馬克斯主義入門'，或'唯物史觀淺說'之類的人的階級的藝術論。不，二十年前有德國的批評家修培爾貝爾兌爾雪等，說過去藝術對于無產階級無用，(註二〇五)莎士比亞，索福克列斯(Sophocles)，哥德在現代是壞意味上的傾向底作家；十年以後，在俄國也出現他們的後輩。且先引瓦浪斯基對于他們狹隘支離的理論的指摘罷。

'那巴斯圖的記者先生們在每頁上拚命堆積高唱的"階級底"這個術語：如階級文學，階級心理，階級詩等類字樣。自然，這并不壞，尤其是在現在這樣緊張特殊的"階級"爭鬥的時期。然而我們的批評家在如何意義上使用階級底定義呢？"藝術常是……強有力的武器……"，"文學要供獻這或那一階級……過去文學，以榨取階級精神所飼養"云云。自然這是不錯，但僅以這來做藝術的定義，總欠圓滿罷。……殊不知藝術是認識生活的方法，不知直正藝術與哲學科學一樣，有同樣的正確與客觀的要素。沒有觸到這一點，單鼓唇弄舌標榜'階級底'話，簡直是將組成藝術之"靈魂"的最重要的原素拋到九霄雲外。自然，文學在階級社會上，要供獻這一或那一階級。但這決不是說，藉藝術經驗所得之結果的論據，沒有客觀底價值。

'學者和藝術家有意或無意地履行自己階級的使命。他的作品產物，首先要適合自己階級的趣味。藝術活動之性質由這或那一階級心理所規定。這心理終局亦依存那社會之生產力狀態。因此研究生活之際，藝術家是透過階級心理之三棱鏡來看的。藝術家爲本階級所應作的使

命主要的是憑藉經驗與正確認識生活…… 藝術家有意無意變更現實，是由于客觀眞實因某種原故無益于那階級之情形而生的。於是認識生活同時也以蓋過階級印章的自己之"意識形態"着色于藝術了。所以藝術上有主觀的也有客觀的。馬克斯主義理論家以階級眼光觀察藝術，但無論何時不忘記在眞正藝術傑作中指出那些共同的客觀價值。…… 樸列汗諾夫在他的最好論文中就指出客觀的意義，辨別有意無意變更現實的部分，是由于藝術家的主觀疎忽及階級偏見造成的。……

'那巴斯圖的批評家在藝術上忽略了客觀的要素，忘記藝術家的目的是認識生活。……他們自巳的主觀主義將階級鬥爭理論變成玄學，變爲絕對的範疇。他們的公式和藝術眼光大概是這樣：藝術家旣以自已作品奉獻某階級，藝術家的情思就完全受某階級的規定，於是在藝術作品內除了反對其他階級的那種光桿的階級意義外，便一無所有了。

'那巴斯圖派批評家有共同論調：不會有純藝術超階級藝術，藝術家是時代與階級之子，以自巳滿足之目的解釋藝術創作之理論卽是反馬克思主義；這一般命題就得到這樣的結論：無所謂客觀主義，一切藝術都一貫充滿狹隘階級底功利主義。……在階級鬥爭之形式上，整個社會以一個全體而前進，進步，發展；又在這些形式上，物質底精神底價值之蓄積日益完成——但是這事實由上述見地看來不啻是無稽之談，有害的異端邪說了。階級鬥爭變爲本身的目的，成了自利自私的護符，不是用以爲人類社會順次進化的手段了。從一階級到他階級之間沒有任何的連續，藝術科學在一階級手中不過是用來打倒對敵階級的武器了。因爲藝術科學除了用來反對其他階級外，什麽用處也沒有。

'德國大理論家梅林和俄國樸列汗諾夫不像這班批評家籠統地反

對代表有產貴族階級的科學和藝術。只有這些"主觀主義的"階級論者'將問題看成棍棒，只要是與資產階級有關的就要拋去'。(註二〇六)

總之，瓦浪斯基是指摘那巴斯圖派未來派的批評家只看見藝術內容只有藝術家(階級的)主觀心情，思想感覺，而不知有藝術的客觀的對象描寫。辯證法唯物論的階級理論，變成獨斷的機械的階級底一元論了。(註二〇七)

瓦浪斯基並非不知藝術是有階級性的。'藝術家是經驗家，是觀察家。他的作品常帶時代的精神，有所屬階級或集團的心理。無論藝術家是否願意，他的作品總有某種生活的趣味。實在，美也不是獨立的價值，藝術最後的目的也在有益于人間'，然而這決不是可以達到時下議論的前提的。不錯，車爾尼綏夫斯基看出都市農村的富貧階級對于美的觀念懸殊，樸列汗諾夫也證明不僅文明社會美的觀念和種種複雜觀念連結，卽原始蠻人對于美的觀念也是和種種經濟的社會的複雜觀念關聯以及受種種法則引起的。然而這幷不是說，一階級認爲美的，他階級非認爲醜不可。美固然沒有絕對的標準，但有相對的標準（樸氏在駁盧那卡爾斯基的文中也指出此點），換句話說，美的觀念與人類(感官)和社會(意識）有一定的函數的關係(試細讀盧氏實證美學之基礎也可明白，雖然此著幷沒有出從來實證美學者以外好遠)。我們此刻雖不能詳細研究美是什麼，如何才美，以及美和社會人的觀念之間有如何法則，但美的觀點雖因階級及社會而異（甚至于不僅因時代，亦因國民性因人，而人亦因年齡境地而異），而這差異是有一定限度及法則，則無可疑。人畢竟是人。人類感覺雖有銳鈍之差，但總有相同一點，花紅，葉綠，墨黑，雪白，春溫，夏寒，麝香，屎臭，聞諧樂而雀躍，見落葉以興愁，臨高山動雄

偉之思，面朝暾有欣然之色，則是上下古今東海西海所人同此心人同此感的；除非是色盲或奇癖如劉邕賀蘭進明者（自然，Rimbaud 在音中見色自是例外）。至如關于美的若干法則（如均齊，調和，參差，韵律，諧繁等等），是野蠻人和文明人都同樣感覺的，已是我們所深知的了——爲什麼呢，因爲我們是人，生理的感覺有相同的緣故。固然，米洛島發現的 Venus 像，在歐洲中世被認爲魔女，但這只是當時人們受了謬誤的基督教觀念之迷蔽的原故，正如孫傳芳之禁止模特兒之不能代表一種美學見解一樣；然而這古代希臘之美的具象化的女神，亦爲今日的我們所禮讚，又就是未來永劫幾百千年後，也是爲我們所欣賞的罷。倘使西施昭君復活未必在蘇俄鍛冶廠的什麼'斯基''諾夫'眼中就是夜叉，正如西洋的電影明星的豐姿，也有些爲我們所神往一樣（自然不會如斯時斯地之動人，但這幷非說美無相對的標準，換句話說，美的抽象的原則是存在的）。（註二〇八）

同樣，在藝術價值上也是如此。朴素的階級史觀者，以爲一階級有藝術價值對于反對階級就無價值甚至于有反價值，換句話說，藝術價值只是社會價值政治價值或階級價值，是受不起一駁的。首先，文學作品之評價，決不是全階級一致的，佛羅貝爾小仲馬都是有產階級作家，然而幷沒有聽見說資產階級都整個地同樣地賞鑑佛羅貝爾或小仲馬。再則，一階級作品對于他階級的讀者決不完全地喪失魅力，由梅林樸列汗諾夫列甯托洛茲基之文學愛好以及蘇俄民衆愛讀托爾斯泰柴霍夫也可以明白；甚至于，梅萊什可夫斯基布甯等有產作家一面被流放于外國同時還在蘇俄出版刊印其著作集者，也不是無故的。同一階級，天才趣味見解鑑賞力之不同如人面一樣，樸列汗諾夫和波格達諾夫不同，列寧和

盧那卡爾斯基不同。如果某藝術僅在某階級有價值，則在現在，一切非無產階級文學（如封建階級和小資產階級的）其價值將等于零，不待言反無產階級的資產階級文學是負了。可惜，事實上決沒有肯定這結論，而任何眞正優秀馬克斯主義思想家也沒有說這個話。

如果，某階級作家作品中所含的是政治見解，則上述斷定是不錯的。鮮明激烈的階級鬥爭不是經常的現象，文學除了與政治有關的題材以外（這毋寧是少數或較少數，在過去），還有許多描寫的對象，譬如，戀愛的悲喜劇（這倒是過去，不，就是將來，質上量上最多的部類）。難道資產階級的作品中與政治或政論無關的東西（這在資產者那裏特多），對于無產者也一無價值麽？又，就是表現資產者政治觀的作品在無產者也不應是無價值的，正如敵軍地圖有用一樣，因爲知己知彼才百戰百勝哩！如果文學眞是武器。

要知道，有武器的文學，但武器非即文學；文學也可以做武器，但非一切文學皆武器。眞正文學家在表現，不是刀斧手，讀者在觀照，不是嘍囉。

再舉兩個通俗的例子。今有人焉，存心正直，富有技能。這就是說，這個人不僅是有人的性質（如藝術之有藝術性——以形象表現），而且是一個好人有用的人（如藝術之有藝術價值）。若這個人參加資產階級運動，自然對于資產階級又有政治價值；如果他參加無產運動，自然對于無產階級有階級的價值。但是如果他不從事政治運動呢，他爲人的價值總是存在的。如果他是一個醫生，因替議員或革命家治病之不同，自然政治的功過不同，但是不能說醫學價值或醫學技術的價值是不存在的。

又借平林氏大砲之例罷。產生大砲價值者，是其破壞力（如使藝術價值發生者是感情地結合人與人等等）。這價值因做資產階級或無產階級武器之時，目的不同。但兩者都是利用大砲之破壞力，沒有這，不論在哪一階級手中，爲大砲的價值者消滅了。由階級變更者，是大砲砲口的方向。但謂大砲價值是政治價值或階級價值，豈非不通麽？藝術也同樣因階級之不同，而受不同方向的傾斜，但如精銳之大砲任何階級用來也成爲強有力的武器一樣，優秀的藝術作品無論是哪個階級生產的也有強烈的效果。

馮玉祥沒有飛機未必飛機的價值沒有。蘇俄也雇用資產階級的技師。說謊的廚子無妨做菜好吃。淫蕩的女子也許有迷人之處。煤油大王的女兒也許會唱好聽的歌聲。

唉，好罷，拿這些粗俗的東西事實來和藝術幷論，怎麽也覺有點冒瀆藝術之細膩幽微的。（寫得出乎意外的瑣碎冗長了，下面只好'緊縮'一點）

由上之說，我們可以斷定：藝術底價值是存在的，藝術底價值是有獨自性的。優秀的藝術因其藝術價值之故，因其客觀性之故，古今同賞，所以文藝之藝術價值和美一樣，是有其永遠性的——至少，其永遠性是相對地存在的。

自然，藝術作品之價值，幷非僅由藝術價值構成的。藝術，是許多複合的要素組成；藝術之評價，可以由其組成要素的價值來估定。上面僅以藝術價值與政治價值幷論，只是以近來無產階級文學爲對象，這種文學的價值，大概是由政治價值和藝術價值組成的。藝術的特質就是因爲它有藝術價值，這是文藝之根本。

有歷史小說，科學小說，教育小說，冒險小說，大衆小說(通俗小說)空想小說，幽默小說，宗教詩，哲學詩，廣告畫，教育畫，還有寓言和童話。無產階級文學除藝術價值以外，還要有政治價值，不僅如此，這種文學政治價值還是主體，是第一義重要的東西。此外，歷史小說除藝術價值以外要有歷史價值，科學小說要有科學價值，教育小說要有教育價值，大衆小說要有通俗價值和商業價值……宗教詩和哲學詩除了藝術價值外還要以宗教哲學價值爲主，寓言和童話固然要富于藝術趣味，尤其要富于道德價值和合于兒童的心理。自然，這并不是說一些文學都可分爲兩種價值，而這兩種價值是平均配合或以某種比率機械地配合的。再則，就是一個作品也可從各方面來看，從道德底觀點倫理底觀點各方面定其道德價值倫理價值政治價值的，而這些各別價值可以構成一個綜合價值也未可知，但藝術作品之價值可以分爲藝術底價值與非藝術價值(或外藝術價值)想來是可以的。一切歷史小說科學小說政治小說宗教詩政治文學，嚴格說起來或者可以稱之爲‘藝術之變種’(Variétés de l'art)。所謂‘變種’者，就是比較離開藝術本來裸體的形態；普遍地不離成見地不特別以某一事實爲目的，形象地認識表現人生之道，將某種特殊使命導入作品中之謂。在一般藝術作品，主要的是藝術價值。在那些變種之中，顯然地藝術價值比較不是第一義的重要了。譬如馬克斯主義文學，第一件事就是政治底價值——政治見解之正確，合于馬克斯主義之準繩，有鼓動性等。嚴格些說，馬克斯主義文學者，應是無產階級先鋒之文學，有意識的任務的文學，由馬克斯主義政黨之方針所規定的文學，也就是盧那卡爾斯基所謂‘幫助無產者之解放’的文學。若是由無產者中間自然發生的文學，雖然含有馬克斯主義的意識形態，也不好稱之

爲馬克斯主義的文學；因爲他不是以馬克斯主義者之政治意識寫的，猶之十八世紀的啓蒙派作品，十九世紀浪漫派初期作品，十九世紀中葉以後資產階級作品之不能稱爲革命文學一樣。在這意義上，同路人雖有以無產階級爲對象而不認之爲普羅作家者，不是無故的。廣義無產文學（以無產者生活爲題材，或無產者本身的作品，或同情于無產者的作品等）是沒有政治目的的意識自然要發生成長的，這是歷史過程上必然發生的文學，倒應該歸入本來藝術的範疇，那政治價值，不得不非常稀簿，毋寧認爲普通作品之思想的內容，在批評上也只是可以對付普通作品的 ideologie 的方法（尋作品之社會學的同價）來從事評價的。（嚴格些說，盧那卡爾斯基的論綱也只是應該適用于馬克斯主義文學的，雖然他還因爲太'右'而去職了。

然而特別負有政治使命的文學就不同了。先鋒的無產階級文學（或不如稱之爲馬克斯主義文學），第一重要的是政治底價值，沒有這，馬克斯主義文學的特性就消失了。（註二〇九）我們一點也不否認馬克斯主義文學的價值和存在的權利（註二一〇），使文學成爲社會主義底，馬克斯主義底，是社會條件，是政治鬥爭之必要。這對于文學本身，既非災禍，亦非幸福。所以文學是否完全，與'政治鬥爭之必要'全無關係。但雖然社會主義文學——馬克斯主義文學沒有產生從來作品那樣的傑作，社會主義——馬克斯主義文學存在之權利是一點也不動搖的。我們在社會之黑暗時代，不能以絕對藝術之名義，拒絕偉大的鬥爭，蔑視政論底文學。然而，政治價值並不是藝術全部的價值，而更不可以爲藝術價值完全由政治價值決定或者根本就只是政治價值，政治價值是藝術之價值之全部。不可以爲只有宣傳才算文學，只准許革命文學存在。

我們不要將階級鬥爭之'本身'看做一個絕對的神聖和永久的東西，因爲我們決不願意永遠停止在階級鬥爭之場中，階級鬥爭是手段，是過程，是必然的不得已的過程，無產階級也不是絕對的，也只是一個過程，一個過渡的階級和形態，我們將來還有無階級的社會，超階級的社會，無產階級決不是'萬歲'的——我們也決不希望它'萬歲'——如果政治價值就是藝術價值，則對于將來的人類，這政治價值有什麼意味呢?那麼,那藝術之價值也不完了麼?然而,我們知道藝術之價值不是這麼曇華一現的東西。而且藝術世界弄成了都是八股調兒,也是怪無意思的。

政治價值是永久的,至高無上的,或許有人這樣說罷。然而,這是昧于階級是演化蛻變流轉的主觀論。而事實上,我們也沒有看見報紙似的政論流傳至今,永遠感動我們。這政論的價值,倒眞正是只有歷史價值的。

樸列汗諾夫關于達維的畫的批評也可以使我們明白藝術之政治價值只是暫時的東西:

'如果諸君看格萊芬哈根(Maurice Grifenhagen)的"灰色"之女郎再看和這并懸着的他的畫"告知節",那麼,諸君將非常感到幻滅罷。在那裏,單純支配着,這裏,Rossetti之裝腔作勢的摸倣支配着。"灰色"之女使諸君爲藝術家所感動,"告知節"喚起諸君對于他的眞實的疑惑。差異由何處發生呢?這是因爲肖像畫一般地在繪畫種類中占例外的位置。這自然也是不能脫離時代之影響，不過這些影響在那上面留比較淺鮮的痕跡。例如，拿達維所描寫的肖像畫和他反映十八世紀末之革命底法國資產階級之間支配的概念比較多的畫比起來看。達維之肖像畫至

今猶博一般的稱讚，可是對于他的"Brutus""Horatius"，現在許多(人)就聳肩膀了。爲什麼這樣呢？非常簡單！在我們同時代的許多人中，豈但和達維所靈感的革命思想無緣，反而催人嫌惡，不特此也，在我們一切人看來，這些偉大的思想在當時法蘭西人腦中所連結的那概念和趣味的種種，是完全風馬牛不相及的。在"Brutus"和"Horatius"上，在我們同時代人之眼中看來，達維同時代人所正特別醉心的東西，損害了這些繪畫。不過在達維所描的肖像中，這時代之要素，遠不過很少——肖像畫之重要價值，常總是像那本質。因此，這(指達維之革命繪畫——編譯者)，從我們同時代者看來比較少地籠罩着巨大的男性的——而雖然有一切的鋪張粉飾——真實的達維的才能，而反之，十八世紀末之法蘭西人對于達維所描的肖像畫較之對于"Brutus""Horatius"之起興味遠爲少地的原故也在此。最後，所以，又倘若諸君想評價某畫家的才能，首先就看他所畫的肖像畫，那麼，諸君就不會錯的能。'(註二一一)

達維時代政治價值革命意義濃厚非常，大惹當時人心注意，而于革命大有助的他的繪畫，到了現在毫不足以感動我們。而達維還是有非凡的才能的。出于這大理論家之口的話，不是證明以達維的鋪張的描寫，以其巨大的才能，也不能使他的作品的政治價值垂之永遠麼？這不是證明政治價值之沒有永遠性而只有時代性的麼？而我們還承認他的才能，在他肖像畫中認出他的才能，藝術才能固然不是藝術價值的全部但可說是它的一部分，而肖像畫無論如何總是與政治價值無大關係的，在樸氏的話中，不顯然可以看出藝術價值是與政治價值獨立而且比較有永遠性的麼？評畫家的才能要看肖像畫，不是證明批評藝術之藝術價值是與政治價值無關的麼？而這一切不都是證明政治價值不是藝術之價值

之全部麽?

我們更可以說,眞正偉大的作品往往是肖像畫底文學。它描寫,它表現,它繪畫底地史詩底地客觀底地展開他的深銳的觀察。自然在這觀察中,也顯示着他的理想——主觀是客觀的必然結論。

在這裏所說的,一點也沒有輕視文藝之政治價值之意義。不過是說,政治價值不是藝術之價值之全部,藝術批評之基準不能完全根據政治底價值。政治價值之高並非藝術價值之高——只有馬克斯主義文學才承認這個原則,亦必須根據這個基準。藝術底價值與政治價值及革命鬥爭無直接關係,因爲不見得每個馬克斯主義都是藝術家;共產黨宣言有極高政治價值,但幷不是無上的藝術作品,甚至于,不能稱之爲文學,猶之種源論相對論純粹理性批判有科學價值哲學價值而不是藝術作品一樣。精神文化各部門之範圍價值機能評價之標準都不是完全相通的。文藝可以有政治價值,可以有功于革命之偉業,但沒有負必須有政治價值必須有功于革命的義務。政治價值強厚的作品是有必要,但幷非非如此不可。——這些原則,在托洛斯基的文學與革命和在蘇俄共產黨文藝政策演說中都有鋒利的說明,爲省篇幅,讀者自閱,不徵引了。(註二一二)

藝術底價值自然也幷非一個整塊的東西,而是由許多複合要素形成的。零碎地說,例如,藝術之天才,情緒之高,感情之強,思想之高超(一般地思想之高,能結合人與人間之思想,應該是屬于藝術價值之領域),心理描寫之細緻,觀察之深刻而精細,藝術家生活體驗之豐富,形式之美與美學要素(均齊調和諧音調色韵律……等)之完備,修辭之美(朴素也是一種美),技巧,手法之熟鍊生動,結構之妙,形式之獨創性與新鮮性,材料之洗鍊,優美壯美陰鬱明朗等等情緒之自然,適當的誇張,

含蓄暗示之豐富，藝術家的同情心，幽默與情熱，趣味之高尙洗鍊，想像力與靈感，形式與內容的諧和……這一切，都是構成藝術底價值的。這一切組織起來，才能達到強烈地情緒地感人的目的。藝術價值之高下，卽依這些要素之大小強弱濃淡……而定。這些東西都是客觀地存在，而樸列汗諾夫也沒有否認這些東西之存在與必要的。同樣，政治底價值也是由種種要素組成的，粗枝大葉地說，如辯證法唯物論底認識的堅深，政治政策的了解，對于黨對于勞動者農民之強烈的信愛，對于政治敵人觀察的細密，革命生活的體驗，煽動力，宣傳的巧妙……等等。一般藝術批評之基準，當然要視其藝術底價值如何而定，只有特別負有政治使命的文學，首先必定看它的政治底價值，若要估定它在藝術上的成功，就還是必依站在藝術價值之基點來加以分析。若是分析的結果價值很小，那麼不能就因這作品政治價值之濃厚就漫然承認這作品藝術價值之高的。

這種觀點，我想，是眞正明智的科學的態度，正所謂哪吒析骨還父析肉還母的能避免批評上一切糾紛的標準。倘若如此，則在本段開頭所提出的問題，誰的價值高誰的價值低的問題就可引刃而解了：一方面藝術價值高；一方面政治價值比較高。至於哪一方面重要，這個問題我想讀者會判斷的，而看了下段更可瞭然了。不過就是有政治價值，那宣傳倘過于拙劣而引起反感或含有不良的傾向，其政治價值亦受損害了：這時節，盧那卡爾斯基的論綱是完全可以適用的。

倘若對于藝術價值與政治價值可以分離而且應該分開考察以及對于政治價值之暫時性還表示反對或譏笑或斥責者，我不妨再舉一個例子。且以俄國而論罷。描寫現實（或更露骨地暴露現實）常是政權當局者

所不滿的。同路人作家之所以爲左翼作家及政府當局所不滿者，這恐怕不是一個小的原因（如皮涅克因不消之日月及紅樹大碰釘子）。同路人也描寫革命，然而不但在革命中看見光明并且看見血，看見殘暴看見貧窮和黑暗（例如Lidin之豎琴等）。然而這雖是藝術之本來使命，無論在藝術價值怎麼卓越，但政治價值不能不說很低。反之，要是一篇小說擁護新經濟政策或五年計劃，或反對取消派，則就是藝術完成上非常拙劣，在政治價值上不能不說很高了。然而政治政策是時常改變而政治舞台人物也是時常更換的。戰時共產主義時代的宣傳詩，謳歌宇宙主義的詩歌，鍛冶廠派的作品到了新經濟政策時代，政治價值也消滅了。倘若那些作品的藝術價值是不足道的，則那些作品現在除了在文學史上的價值外，儘可讓人忘却而無怨了罷。反對托洛斯基主義的作品有政治價值，但倘若托洛斯基又再登政治舞台了呢？今天擁護布哈林政策的作品有價值，但明天布氏'右傾'而下台了呢？如果政治價值就是藝術之價值，則藝術價值僅是政黨政策的附庸，然而政策是時常變更的，那無異于說藝術價值沒有，并且藝術價值之批評不可能了。然而從藝術的觀點看來，不能不說眞實地描寫革命的作品，比較今日宣傳新經濟政策明日宣傳反清算派的作品較有永久的價值。後者的價值自然是有的，但只是政治底價值。在這意義上，同路人比較更是藝術家，後者比較更是政論家。

一個大畫家，作了一些有價值的作品，然而當他爲貧困所迫，不得不爲A路B西餐店畫冰淇淋的廣告畫，或替C藥房鼓吹什麼淋病即治丸或什麼靈的時候，他的作品的價值是相同的麼？不的。在前者，有藝術價值，在後者一般地不能不說藝術價值很低而僅有商業價值了，即令他

能廣招徠 科學家在學會中發表獨創的研究或在實驗室中作了一種新發明的時候,是有絕大科學價值,然而要是對讀者作通俗演講或在雜誌上寫一二篇論文的時候,即令是愛因斯坦到中國來講兩點鐘的相對論淺釋的時候,其學術價值不能不說等于零,而只能說有啓蒙的價值教育的價值了。藝術價值與科學價值在靈感與獨創之中;表現過幾次的內容形式,嚴密講來,不能謂之有藝術與學術的價值。而也并非說,後者比前者劣,學藝價值與教育價值沒有優劣高下之差,只有種類之別。不過,如最優秀的科學家能在通俗演講之中寓最深之眞理一樣,優秀的藝術家亦可在最藝術的內容形式之中,保持其通俗性。然而,這兩者倒底總是可以分開的。如果上述的話不錯,則宣傳的畫片(Posta),也只能說政治價值較多,而且也必須如此了。並非宣傳漫畫就是唯一最高的藝術,而且有最高的藝術價值的。至如它有效用,那自不待言。馬克斯分析商品價值爲使用價值交換價值,同樣,藝術也可分爲藝術價值和實用價值罷。(註二一三)

極端注重藝術之實用性,在一方面看來,不過是曾爲自然主義抹煞的文學與道德問題之一種新的復活。盧那卡爾斯基說'文藝評價之基本規範,和在無產者倫理學上所說的相同——可以幫助無產者工作之發達與勝利者是善,有害者是惡。'(註二一四)對于以文藝作品之價值與其中所含的道德意義獨立的自然派及非理想派,盧氏是主張托爾斯泰之流的爲人生之藝術論的。不過托爾斯泰主義者(Tolstoian)的前提是'人生''人類',他們的中心是'宗教性';而馬克斯主義者的前提是人類所分析的'階級',人類中的'無產者',他們第一個要素不是'宗教性'而是'普羅意識',托爾斯泰的根本思想是基督教,而盧那卡爾斯基則主張馬克

斯主義而已。托爾斯泰的藝術論要將幾個字另換一下，將爲革命批評家所鼓掌不置罷。然而關於美感和道德意識的不同，Santayana 早已加以發揮；又，王爾德發表其道格雷書像後，蒙着不道德的頭銜和各方論戰，高唱'藝術非道德'，試讀 Stuart masson 所編"Art and Morality"，我們總不會還對文藝抱着僞善者的態度的罷。然而我們現在還以普羅道德來作批評文學之基準，必要也許是必要的，有益也許是有益的，然而將文學壓成新善書新勸世文，說教雖然高尙，不能不說與文藝本來使命相隔稍遠。至于有少數人在新道德招牌之下來掩蔽自己的懦怯無能投機，更是不高明了。

因此，盧那卡爾斯基的批評論綱，站在教育委員的地位上雖然四平八穩，而被稱爲馬克斯主義批評之聖經，但用之于馬克斯主義文學是可以的，而要以爲這是文藝批評之完全格式，竊期期有以爲不可者。至于這論綱足以啓發我們和糾正許多所謂批評家者之無智，自不待更多言了。

蘇俄左翼最有理論的大批評家列列威支（Lelevitch）在我們的文學之對立中反對瓦浪斯基文學之認識生活說，而主張文學的目的是情緒之感染。'可以有不適于生活認識的藝術，而沒有不適于情緒感染的藝術。'（註二一五）根據這定義，則現代文學自非充滿無產者的'意德'（做'普羅'用法）不可了。岡澤秀虎說：'認識底要素以及情緒傳染力，都是藝術不可缺的要素。然而這不過是謂藝術爲意識形態或生活之組識的無產文化協會的定義之具體內容。'我以爲這反對論和折衷論都有商榷的餘地。第一，宗教也有情緒傳染力，然而并非藝術；至于謂以形象認識生活說係'無產文化協會'定義之內容更非事實，殊不知柏林斯基——樸列

汗諾夫的定義，與波格達諾夫的定義是根本不同的。論文演說告示也是組織生活的，但是不是藝術罷。

然而，前面已經說過，藝術描寫和政論要素不是不可融和的。同樣，在批評上，藝術批評與政論批評自亦非有不可逾越的界線——我們要知道者，就是原有這界線的存在。盧那卡爾斯基說馬克斯主義與啓蒙者之所不同者，卽在啓蒙學者向文學要一定目的一定要求，從一定的意識觀點來批判之，而馬克斯主義者則在說明一切作品之出現之合理的原因，並謂樸列汗諾夫的科學客觀的馬克斯主義方法，實開現在將來真實批評之道。但接着說，'馬克斯主義不僅是社會教義；而且是建設之積極的 Program。批評家——馬克斯主義者不是說明從最大的東西到最小的東西的文學星座運動之必然法則的文學底天文學家，他更是戰士，更是建設者。'因此評價底要素有極高意義。(註二一六) 言外之意，有不滿于樸列汗諾夫式的天文學家的態度者。這一點，我以爲列列威支的話不失爲最巧妙的說明：

'以那時代歷史上最進步的眼光來看世界的藝術家，可以接近客觀真實到最大限度。因爲，那時節，主觀(先鋒階級之思想家)意慾與客觀(社會關係)發達之線完全一致'。(註二一七)

然而樸列汗諾夫決不僅是批評家，天文學家，他雖然時常喜歡說斯賓諾莎(Spinoza)的'我不笑不哭，而僅理解'，然而他決不是如普希金戲曲"Boris Godunov"中的白髮學究泰然傍觀善惡，不知同情不知憤怒。他是被壓迫者的熱烈朋友，他是如火如荼的叛逆者，他不是安得列夫往星中的天文學家，不是冷靜的大理石像，他知道真正科學批評同時也就是政論批評，所以不作普通啓蒙家的說教。善惡正誤明白之後，聰明的

讀者自然會知所適從的。他隨時運筆，傾其嗜善疾惡之情 這在他的一切批評中可以看到，而佛理采亦爲他有力地辯護了(參看代跋)。而且樸列汗諾夫在指出民粹派作家之藝術價值因不正確之宣傳失敗以後，深刻地提出這個問題：

'如何的見地，可以使藝術性之要求，和我們文藝家的先鋒部分對于無論何時所不能斷念亦不當斷念的社會問題的那些興味調和呢?'(註二一八)

他說，個性之智力的道德的發展，對于環境現實的否定，反抗精神與對于未來光明的像人的生活之欲求——這些偉大問題在勞動者頭腦中發生以前，在那國使最偉大藝術家感動的歷史運動已經開始了。

'我從前就想——拉薩爾說 —— 歷史的以及一切其他種類的悲劇之最高任務，是表現各個時代及國民的，特別是自己之時代及自己國民的偉大的文化史底過程。它必須以偉大的文化思想及像那樣的轉換期之鬥爭爲自己的內容，自己的核心。在這種戲曲，問題已經不在不過是社會精神的這些最深刻的，相互敵對的一切矛盾的身受者及體現者的各個人物，而正是在：國民最重要的命運——對于那以由偉大歷史目的而生出的一切破壞的熱情爲這而鬥爭的戲曲之登場人物，成爲生活問題之命運罷。……比之這全世界史的目的及由這所產生的努力之稱揚，個人運命悲劇之一切內容，將減其顏色罷。'

樸列汗諾夫說：拉薩爾關于悲劇說的，對于文藝一般以及特殊地關于我們的文藝也可以適用。(註二一九)

不待言，偉大的時代解放運動，廣大的階級鬥爭，正是新悲劇最生動的核心，心境小說，身邊雜事小說，以及今日戀愛明日失戀後日就寫

一篇失戀的小說，比起這深刻的時代苦來，自然有減色之觀，然而如果民粹派對于社會之興味的文學失敗于俄國社會關係之幼稚以及對于勞動運動的無智，則我們現代的許多普羅文學，最重要的就是失敗于缺乏對于革命生活的眞摯而深刻的體驗——眞摯，是最要緊的，沒有眞摯的苦痛，是產生不出眞實的悲劇來的。時代，儘有偉大文學的題材，惜無深刻表現它的脚色而已。

瓦浪斯基說得好：'自然，故意的傾向性是有害于藝術，除了惡劣的宣傳文學以外什麼也不會有，然而在一般世界觀之範圍上的無思想，對于現代作家是死的。''我們碰着激烈的意識形態底鬥爭。在這鬥爭上，長期隱藏自己的面目，坐在兩邊的椅子上，擺紳藝術之理論家的臉孔是要不得的。'（註二二〇）這話，也可說就是樸列汗諾夫所謂藝術家盲目于當代重要的社會潮流，內容價值將非常低下的意思。

瓦浪斯基在他的名文爲生活認識的藝術與現代的末尾，更廣汎地指出我們現代藝術之成爲偉大藝術之'可能'性的一般原理：

'自然，耽美的，無力的，空虛的，失去信仰，失去面目的"活屍"，都喜歡戴上客觀的假面具，甚至藉這招牌參雜些神祕派象徵派的智識階級的和俗人的（參看 Mirsky, Contemporary Russian Literature——編譯者），舊貴族和資產階級的陳腐思想；此處所說的，不是那想像的客觀，不是登上那渺茫的 Parnassus 山的高踏派的客觀，而是莎士比亞哥哥里和托爾斯泰的寫實與客觀。——總而言之，我們現代藝術的定義，就是那一些能夠將高上的學說和生活認識結合而溝通的東西，那一切能夠掃除我們生活中的黑暗，卑陋，委瑣塵芥和陳腐的東西。'不僅理解得過於主觀的卑俗的狹隘的階級思想不是使我們心情靈魂生活向上

的東西，而從'可能'到'事實'，還需要偉大的藝術才能哩。

如果文藝不甚適于爲意識的露骨的進步政治思想的宣傳，那麼，不能以藝術去作反動愚劣的政論之宣傳，是更無待言的。反動藝術家不獨沒有'談純藝術'的權利，更莫想能以形式或詞藻技術的漂亮，遮掩形式與內容之不和以及內容的墮落——進步的政論尙且不易侵入藝術特性之領域，則有意的反革命宣傳自更不會有好的藝術了。如果進步的政論傾向尙且容易損害藝術，則要以鮮明的意識用藝術宣傳什麼糊塗的主義，不但是思想的破產，首先就是藝術的自殺了！

樸列汗諾夫說，眞正科學底批評同時必定是含有政論底批評。在創作上我們同樣可以說，眞正偉大的藝術的藝術，同時也必定是革命的藝術。爲什麼眞正科學批評同時必定是政論的批評呢？因爲根據這眞實的代數學，我們可以分析出其中進步的要素和反動的要素，認識出一般有益于人類向上的要素和愚頑的阻礙人類進步的要素，這樣，自然會得出革命的結論。同樣，藝術是時代精神的反映，是生活的眞實的描寫和認識，偉大的藝術家能深刻捉住這精神，照出生活的美和醜，自然會給我們以革命的思想了。'藝術，如你們知道的，是預言。藝術作品是預感底體現，所以革命前的藝術，是眞正革命的藝術。'(註二二一)藝術家是預言者，是叛逆者，無論是取隱士或戰士的形式。偉大藝術家不是鼠眼寸光，而是鷹的炯眼，眞實藝術家不是麻木不仁者，而是神經過敏者。眞正偉大藝術家是有叛逆兒的血液，有博大的同情，有聰耳明目和深思，也許太過，也許失察，但決不會是聾子和瞎子的。當黑暗墮落滿目之時，藝術家——如果眞正是藝術家，不是喪心病狂的三文文丐——能夠無所感覺無所憤激麼？在血肉的恐怖當前的時候，他能熟視無覩麼？當戰慄乎

號遍地之時，他能充耳弗聞麼？當壯烈的悲慘的'內亂'（Civil War）之時，他眞能于心底毫無所感麼？决不會的。偉大的藝術家其責任既在眞實表現人生，自必不當遺漏這時代的活劇。並非爲革命而描寫革命，而是爲了藝術也必然如此。除非下流藝術家才會歌功頌德，歪曲市民戰爭的眞像——這不是他的階級妨礙他成爲一個出色的藝術家，而是主觀主義之祟也違背了藝術創作的原則。藝術家深刻地認識了現實，不滿于現實，即揭開將來的幔幕，表現他理想的人物和社會了。觀察'今天'的現實，就透過'明天'的理想之三棱鏡。所以藝術家眞正盡了藝術家的職分，同時也就是盡了他在時代中，他在革命過程中之最善的了。有偉大思想的藝術家，有優秀表現力的藝術家，不在主觀地意識地注入革命的觀念，而客觀地已是深刻的社會圖畫和革命呼聲。而正因爲如此，藝術達到他的効力的最大限度（Maximum）。藝術既是社會的表現，則藝術性之最大滿足，同時也就是社會性的藝術最大表現了。居友解釋藝術與道德的關係最好，也可以用來作我們這問題的說明——他以爲藝術活動是社會性（Socabiflité）的發揮，藝術不是道德，然而藝術有道德性：

'藝術是以社會性的現象爲主——因爲完全是本于共感作用及感情傳達的法則的緣故——所以自然有社會底價值，是很明顯的。實際上，藝術常將那表現于觀念上的更善的社會或惡的社會，經過想像作用而使與現實的社會共感，所以藝術活動能產生使現實社會進步或退步的結果。對于社會學者，藝術之道德性之成立，即在乎此。然而，這道德性完全是自然地內在的東西，並非從頭打算的結果，反之，倒是超越一切打算及目的追求而自然產生的。這藝術底美，自然地成爲啓蒙讀人之

具，同時又爲眞正社會性的表現。總而言之，對于那用了能夠刻畫在作品上的眞正社會性的精神來執筆的人，我們不妨認爲是智力及道德底健全的。卽令藝術與道德完全無關，但我們讀一篇作品，不起苦痛及卑屈之感，反而經驗優越之感及自己超越的心境的情形，卽是那作品很好的證據。最後，最高尙的藝術作品，不僅是以刺激我們心中極強銳的感覺爲目的，而且是爲了刺激最廣博的社會底感情而作的。佛羅貝爾說，"所謂美者，實際上不外乎最高的正義。"實際上，美底東西，就是創造人的努力。'（註二二二）

這不愧爲大家的名言。同樣，藝術與革命及宣傳不同，然而藝術却有永久的革命性。實際上，革命的最高目的，不外創造完全美滿的人間社會。而偉大藝術無不敎人心的更生，無不表示向最高的眞美善的綜合的追求。然而藝術又究竟不是宣傳，藝術家又究竟不是革命家，雖然大藝術家往往具有革命的精神。一八四八年前後，歐洲許多大藝術家浪漫派巨子，與革命合流，然不久對革命幻滅了，Wordsworth 看不慣那暴亂，釋勒厭惡資產者的惡俗，海涅憎嘲他們的卑俗短視。這是藝術家的特性，而使他們不陷于庸俗者，亦或者大半在乎此。俄國的一些偉大的藝術家，也百分之九十可說是革命者，雖然未必和革命永遠同路。（註二二三）然而，不管怎樣，藝術之革命性是對藝術負責，不是對政治負責藝術家到底是爲藝術而生，不是爲革命而生。所以托洛斯基說，'一個藝術作品，首先只應該以它自身的規律——藝術的規律去加以裁判。'（註二二四）藝術的根本任務不在直接地有意地鼓吹革命，只在客觀地眞實地描寫現實。

社會鬥爭的題材不妨做成優秀偉大的藝術作品，如釋勒的許多戲

劇——如強盜（die Räuber），菲斯科之叛亂（die Verschworüng des Fiesko Zu Genua），詐與愛（Kabale und Liebe）等，皆以沉痛雄麗之筆，宣反抗專制之思，實代表資產者革命思想的頂點，火山噴熱的情熱，狂濤傾瀉的文筆，慷慨激昂的思想，典重雄厚的形式，都能圓融結合，而在世界文學史上開一新時期。然而如果我們要問，同爲德國文學雙璧的哥德與釋勒孰高呢，同是代表'狂飈怒濤'（Sturm und Drang）時代的兩大名作的少年維特之煩惱和強盜哪一方面價值高呢？（註二二五）

這眞是殆難言也了。馬克斯恩格斯不喜歡釋勒的觀念主義的傾向，然而拉薩爾則特別愛好釋勒。俗衆之假借釋勒詩中觀念論的幽靈和德國資產者對于釋勒的一時的好感，恐怕是馬克斯與恩格斯愛哥德過于釋勒的原因（樸列汗諾夫也如此），但拉薩爾在其Pamphlet中則對釋勒寄生動的同情，而反對資產者文學史家的俗見，對于釋勒的理想主義，作正確的批評。最公平的意見，恐怕還是梅林罷。

'如果要有以創造的藝術家之眼光看環繞自己世界的天才的人，那麼，這就是哥德。

'哥德本來就絕不是通俗的。在他長期生活之中恰恰不過兩回收到重大的成功——即維特一回，浮士德一回……哥德之不朽創作成爲數千數萬之細流流入德國國民生活之中。

'在德國文化之領域上一切偉大的人們之中，不曾有哥德那樣醇而不雜，偉大而不朽的藝術家。……德國藝術，未嘗有像哥德那樣多方面地，純粹地，深刻地具現化的。'（註二二六）

梅林稱釋勒是'我們可愛的釋勒'。（註二二七）'釋勒作爲有產者啓蒙

運動之偉大戰士到最前線了。……然而勞動者是在完全不同的立場來看釋勒的。……他們和這詩人結深刻的同情。這詩人強烈的自由熱情，在他們強烈鬥爭上才開始看出那歷史底反響。他的英雄事業鬥爭和苦惱，在其生活同樣由勞動鬥爭與苦惱而成立的階級，應恆爲貴重的東西。他們雖在赤貧之中，仍不礙去感覺那釋勒僅在理想世界之雲霧中所看見的"勝利之大的眞實"，所以，釋勒之嚴肅的命運，更加與他們以深的銘感。'(註二二八)

'釋勒的作品中無疑包括革命的要素，又它有革命的效力。不過這要素有歷史地了解的必要。這樣，這要素和所謂有產者革命的歷史概念，全無關係。……釋勒革命的面影，是穆爾。他蹂躪資產階級法律于足下……'(註二二九)

'……但總之，我們有正當的根據可以說，不僅德意志，在資產者底啓蒙運動之偉人間，像釋勒那樣裏有詩人才能者，是沒有第二個了。

'青年的釋勒重事業過于藝術和理想，而壯年的釋勒仍不得不重藝術和理想過于事業了。他用他所從事的一切詩的藝術裝飾理想之世界，即純粹形式住在那裏的光明之國。而這作爲天才的作品，對于人類永留爲不朽的東西。……

然而'在他詩底作品中，看不出至高的藝術和純粹的藝術。'(註二三〇)

'哥德能冷靜地通過資產者啓蒙運動之矛盾者，……因爲他是藝術家性格，不是鬥爭家性格。'只要是勞動階級站在人類熱烈鬥爭場裏，將喜悅而傾耳于那從自己勇敢的心臟造出想突破奴隸世界之一切障礙的不屈不撓的勇氣的鬥爭者(指釋勒)的這高聲的吶喊罷。'然而'德國國民

經濟上政治上解放之日'，'藝術成爲全民衆共有財產'之日，'那時哥德的名字將如突破陰雲的太陽一樣，光明輝煌地登德國精神之天空罷。'
'哥德誠然偉大'，然而'無數人不知道他的名字者並非大衆愚鈍的原故。人類不能僅靠麵包而生，亦不能僅靠藝術而生。人類在能創出美底生活以前，首先必須確保自己存在的本身。'(註二三一)

那麼，根據這大理論家的名言，我們不妨這樣大概的答覆前面提出的問題罷：——哥德和釋勒的天才和氣質，各有各的特點；(註二三二)釋勒的強盜政治底價值比較高，哥德的維特藝術底價值比較高；釋勒鎔化急進的革命思想和光輝的形象文字，自是稀有的天才；而哥德藝術地刻畫人心的波動，雖與政治無關決不失爲永久優秀超傑的純粹藝術。與政治無關不失爲永久優秀的藝術麼，不錯，我這樣說，樸列汗諾夫也這樣說罷，不僅哥德這樣偉大的天才哩——

'威尼斯展覽會中，版畫，彩色粉畫(Pastel)和鋼筆畫等很多。……在這些中間，有無條件地優秀的作品，尤其是在"荷蘭之室"中很多。在這裏，幾乎一切意味深長，是表現底的，眞摯的，強有力的。然而最好的，此處是 Gawermann 的版畫。這卽在這滿目琳瑯之室中，亦拔衆出羣。其數七張，四張是肖像。在我，尤其中意那昔爲荷蘭社會民主主義者現係無政府主義者的多義拉•涅文海斯的肖像。但是貝斯炎博士的肖像也不壞。這些作品好到什麼程度說不出來。那優秀之點，是我所想名之爲眞實(honesty)者。在其中不許之于某種効果，一切正確到最後的一線。Gawermann 是優秀的，非常優秀的藝術家'！(註二三三)

或許有人要問，旣高唱藝術之唯物史觀的見解，爲什麼懷疑馬克斯

主義的文學，不贊成以政治價值評價藝術呢？然而不然。馬克斯主義固然是統一的世界觀，但唯物史觀是一種方法，我們運用這方法于作爲社會現象之一的藝術之起源變遷和分析，然而這解釋只是一種理解的方法——最正確的方法，並非產生創造一切的方法。我們應用史底唯物論去理解建築作風之歷史(參看拙譯藝術社會學)，然而有人說要建築一座馬克斯主義的房子，豈不是笑話麽？而且唯物史觀之藝術解釋，只在將藝術作爲社會意識形態——文化形態現象之一來考察的領域，此外藝術又是人類心理現象之一和美學現象之一，此時，史底唯物論有稍爲讓步的必要。馬克斯主義是理解的方法，并非包辦一切的方法。不能以馬克斯主義說明天體構造物種原始，猶之不能以哥白尼學說達爾文學說來說明資本主義社會機構一樣。藝術家應以辯證法唯物論觀察對象，但馬克斯方法并非藝術方法之全部。至于所謂馬克斯主義文學，只是馬克斯主義政黨的文學，只是與資本主義鬥爭期間是先鋒政黨的文學，它本身自有十二分存在的權利，然而這并不是說必須這才算文學，而一切文學亦沒有必守這政黨政綱裁判的必要。眞正馬克斯主義者還有更重大的任務，事實上，即根據馬克斯主義亦不會得這種結論。以爲大概懂得一個公式就可萬能者，是懶人的幻想，是欲以一藥治萬病的神祕主義。托洛茲基說得好：

'馬克斯主義的方法論不過供給一種可能性，去估量新藝術家發展的條件，去追尋它所有的源泉之跡，並藉批評的指示，助那最進步的趨向，但並不能出乎這以上。馬克思主義的方法和藝術的方法并不相同。藝術必須用自己的方法開自己的道路。黨指導無產階級，但并不指導歷史的進程。'(註二三四)

以外還有許多與藝術理論有關的問題，如主觀與客觀的問題，有意識與無意識問題，藝術心理學問題，大衆藝術問題(註二三五)以及形式問題等等，都是與本問題直接間接有關的，然而已經寫得分外的煩碎了，擬以後略論，現在只簡單地一述我們對于藝術之機能應抱的態度罷。

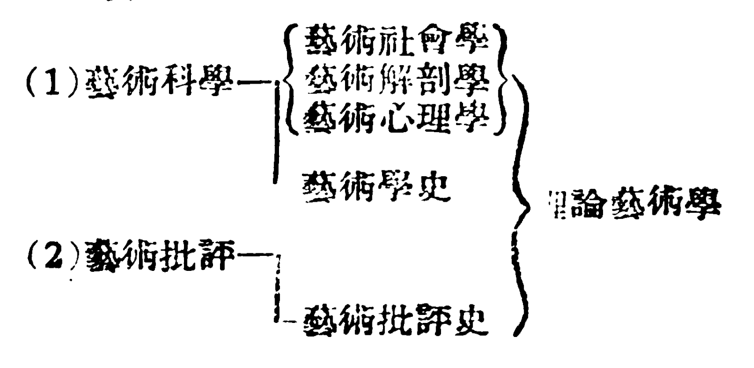
文藝批評與文藝政策

兩種觀點：辯證法底觀點與功利底觀點

我們對于文藝應取何種態度呢？對于藝術之政治價值與藝術價值應取如何的態度呢？這兩種價值是否絕不可調和呢？對于爲藝術之藝術與爲人生（或爲社會爲革命）之藝術之對立應當作如何的觀察呢？一般的錯誤態度由何而生呢？最後，藝術家在重大社會問題之前是否應該泰然自若呢？這些問題，擬在此處錯綜地加以考察。

俄國那巴斯圖派型所代表的見解之錯誤，是由于沒有將文藝批評與文藝政策的關係分清而機械地混合起來的原故。這由他們說'文學是政治之一要素'也可以明白了。以政治價值裁判藝術之價值者，也不過是站在政策上立論（如列甯黨之組織與黨之文學）。而誤認政治價值即藝術價值者，也是將這兩個東西混而爲一之故。(註二三六)

關于藝術之理論（至少）應該分爲下面四個部分：



(3)藝術史

(4)藝術政策

(1)是理論藝術學原理藝術學或法則藝術學,(2)是(1)對于各個作品的演繹和應用,以及藝術作品之評價,兩者都是作品和作者橫底檢討;(3)是文化史之一部,是作品和作家縱底敍述,而和2)也往往不能分離;(4)是國家政策(如經濟政策教育政策……)之一部。其相互間關係自然極其複雜,如藝術理論法則與藝術史,藝術批評和藝術史都有相互借用甚至有不可分離的關係,不過爲研究的便利,大致似乎可分如上的。

藝術批評與藝術政策(自然是值得稱爲'藝術政策'的政策)自然不是絕對不相干的,尤其是蘇俄的文藝政策。不過大概言之,藝術政策只是藝術批評之功利底實踐。藝術政策是完全站在政治價值的立場,功利主義的立場的。藝術批評只是解剖分析評價作品之各方面,如樸列汗諾夫說的,'科學底美學是如物理學一樣客觀','眞實美學之任務不在解決藝術應該怎樣,而在解決藝術是怎樣'。如果科學底美學是物理學,那麼,藝術批評是化學,或者更厲害一點,也不過是倫理學,而藝術政策則簡直是法律了,它就是解決藝術應該怎樣,非怎樣不可的。藝術政策是不管藝術價值的,猶之資產階級藝術政策要禁止道連格雷畫像一樣,猶之蘇俄在某個時期不得不禁止奢侈品的生產,禁書之中甚至有尼采的著作一樣,幷非這些東西沒有某種經濟價值或哲學價值,但在那種情況下不能容許。在藝術批評領域上,我們不妨鑑賞安得列夫和阿爾志跋綏夫的著作,批評他們的優點和缺點,甚至爲其藝術底魅力所動,然作爲國家政策之藝術政策,則不得不禁止或限制他們的作品發表,甚至不得不讓安得列夫在貧困中病死,將阿爾志跋綏夫流放外國,渡其寂寞慘淡

瞎眼的餘生；爲什麼呢，因爲那神秘的頹廢的悲觀的肉慾的無政府主義的氣息，不能讓他在這新興的集團主義的國土中存在之故，因爲其不過無政治價值甚至有反政治的要素之故。這在政策上不能不說是當然的，但是要說到藝術批評，就不能因爲它沒有政治價值而認爲一錢不值罪惡滔天了。孔二先生誅少正卯，是文化政策的極端手段，孟老夫子高叫'無父無君是禽獸也'，也不是批評的態度。將政治價值拿來做批評的標準，藝術批評就變成藝術政策的理論根據了。

我們對于一切事物現象有兩種觀點。一是辯證法的觀點，一是功利主義的立場。譬如以對于宗教（基督教）的態度爲例罷。站在功利主義的觀點上，我們可以大呼反基督教，它無用而有害，它是鴉片，是帝國主義文化侵略的工具，是資產階級麻醉勞農的毒藥，是落後的迷信，教徒是僞善的走狗惡魔，聖經是胡說八道荒謬迷頑的文句，我們應該反對宗教，打倒教堂；這一點也是不錯的。然而我們要站在唯物辯證論的觀點來看這問題就不止這麽簡單：不獨新舊約包含着無限文學價值和古代文化史料，而基督教也是古代無產階級的革命學說，基督是古代被壓迫階級的領袖，古代教徒經過如今日共產黨同樣迫害奮鬥的慘烈，再則就是基督教思想哲學問題，教會與歐洲文明問題，希伯來主義的精神問題，靈魂問題，宗教與人生問題，如何希臘思潮與希伯來思潮互相交替融合構成歐洲思潮文的底流等，都值得我們畢生研究而不能盡，此外，將古代基督教的活動成功分裂專政的事蹟與今日無產運動的情狀對照，亦可發現許多新鮮的事實；基督教在歷史上經過了許多不同的地位，自君士坦丁定爲國教後，如何與王權競爭，如何宗教戰爭十字軍東征血染了歐洲幾百年的歷史，如何基督教由封建社會的維持者一變而爲資產

階級御用的東西，基督教做資本主義的工具不過是最近百餘年之事……要在這一方面來做深刻的研究，則對于基督教不會像上述的那麼簡單罷。至少，也有費爾巴哈的基督教之本質和考茨基的基督教之起源指出這個問題的複雜性哩。無論基督教是怎麼陳腐的東西，以蘇俄的新國，無論怎麼想消滅基督教的勢力也不成功，無論幾多宣傳大綱和小册子，但農民死也不肯丟棄他們的信仰，壓迫太厲害了，雖挺而走險以死殉之亦在所不惜，蘇俄政府的反宗教政策雖然很有效果，但也因此引起幾處幾次的農民暴動，使蘇俄政府也不得不取漸進政策。這問題難道也很簡單麼?

又譬如文藝批評上長久紛爭的爲藝術而藝術爲人生而藝術的問題。政論批評家車爾尼綏夫斯基以爲爲藝術之藝術不過是笑話，皮沙列夫則更唱藝術無用論，至今辛克萊還肯定這只是一種謊言，俄國'無產者文化協會'的綱領亦以爲'爲藝術之藝術'只是資產者藝術特徵的有害的原則。不少朴素而善良的人們都作如是觀罷。然而這只是片面的政論的功利主義的見地。第一，這原則在某時機亦表現于其他階級之上，第二，這原則亦不限定常支配資產者的藝術。如樸列汗諾夫在他的優秀論文中所光輝地解剖的：——爲藝術而藝術的原則，並不是某具體的階級底意識形態之必然的特質，只常見于藝術家與其環境之間的不調的時候。這樣，在爲這原則之敵（換言之，各種意味上的功利主義藝術之擁護者）的人士中，有帶革命情緒的萊辛和釋勒，有王黨（royalist）之雨果，有反動的小仲馬，有專制皇帝路易十四，有野心英雄拿破崙，甚至還有憲兵長官之Benkendorv。(註二三七) 反之，擁護這原則者，有普希金佛羅貝爾戈且，俄國之象徵派——種種意識形態營陣之代表者。這些人都是由種

種的動機來贊成這原則的。'無產文化協會'太把這問題單純化了，這種單純化只是馬克斯主義之庸俗化。自然，樸列汗諾夫並非是必須相信他的話不可的完全無缺的權威者，但他不是對于一般題目之一般批判，而是收集豐富的事實，站在唯物辯證法的見地——在事象之全部一切連繫一切矛盾中來說明的。惜乎在這卓傑方法出現之後，還有站在單純的管鑰之中來看問題的批評家。自然，在藝術政策上是有反對這種宣傳之必要的，然而這是政策，不是批評。

這兩種觀點之不同，就是批評與政策之分歧點。那巴斯圖派之流的批評，只是政策化的批評。

批評上功利的見地，自然不是無益。然過于執着功利主義，是決不會認識對象之全眞相的。樸列汗諾夫之所以攻擊皮沙列夫者卽在乎此，雖然他是那麽熱腸的社會主義者。(註二三八)

然而烈夫派的理論家 Tretiakovsky 說：

'未來派必須利用藝術，使宣傳煽動與生活再現對立，依精力的字句創造與抒情詩對立，使有愉快的本事的小說和心理描寫對立，使報紙雜文與純藝術對立。'

瓦浪斯基答道：

'在共產主義，這一點也沒有抱這種目的的根據：卽將藝術之破壞或宣傳來代替藝術。宣傳，是有益非常有價值的。然而，這是實用的藝術。在現在，實用藝術之比重是大些。因此，我們就必須拒絕爲認識生活之方法的藝術麽？不，決不如此！樸列汗諾夫常常攻擊皮沙列夫的功利主義。……但皮沙列夫的功利主義還沒有 Tretiakovsky 之甚。……皮沙列夫還說，'爲思想正確行爲得當，必須知道現在人生之各方面，故詩

人將這些方面清晰地加以描寫，實吾人不勝希望者'，他也還沒有否認藝術是認識生活的方法。……'(註二三九)

瓦浪斯基引了俄國科學家兼革命家 Timeriazov 對于論科學理論和實用的問題所寫的一段痛快淋漓的憤激之言。一個嚴峻的道學先生責難那囿在蒸溜器中的蒼白的科學家，不當在四周人們盡苦於貧窮飢餓疾病死亡之日，還忙于那些糖粉和顯微鏡下的生死問題。然而四十年後，人們又因科學之發達，皆得拔于貧飢病死之苦中時，科學家謙遜地說這都在那糖粉之中顯微鏡下，道學先生將慚恚而退罷。'眞正科學不在那些淺薄切近的利益；假科學家可以這些小利欺人，他們的雜談短論，很容易被人認爲日用指南甚至于利國福民的宏論。'藝術上的極端功利主義者也恰恰是可以和這對照。(註二四〇)

其實，就是實用的文學，那力量也有限得很。法國革命若沒有第三身分激烈的實際鬥爭，是不會成功的。說法國革命是盧梭福祿特爾宣傳起來的甚至于是馬賽歌唱起來的，是誇張。如托洛斯基說的，若沒有俄國無產階級組成自己的軍隊，蘇俄老早完了，無產詩人還唱很些也沒有用。拜崙援助希臘革命，不是做一篇空詩。如果要說藝術是武器，那武器也不可怕得很。至於說哪一階級拿着神曲哈孟雷特浮士德茶花女以至母親做打倒敵人階級的工具，更是沒有聽見。自然，這并不是否認文藝之社會機能，誰也承認獵人日記有助于農奴的解放，獄中記有助于監獄制度的改革，然而不過是'有助'而已，那力量，畢竟是整個社會的雰圍氣，文學只是它的表現，而文學之效力也只是漸次堆積的，情緒地感動的，在激烈階級鬥爭的時期，不過是點綴之用，猶之我國的'通電'一樣，通電還漂亮些敵不過一尊大砲。以文學爲武器無異'執春秋殺賊讀孝經

退黃巾'和'半部論語治天下'的笑話罷了。瓦浪斯基說得好:'在某一定時期,實用科學,實用藝術,宣傳,演說,議論,自有相當的重要意義——那時候的藝術家科學家首先應當是宣傳家,演說家,那時候理論上和意識上的認識問題必須後退一步。還有那緊張的時期,科學家和藝術家,如果他是有血氣的,願意和無產階級合作並進的,他們也應該丟開宣傳工作,投筆從戎,站在機關槍旁。這時候,就是宣傳也不能塞責,何況其他呢。然而誰要因此就斷定藝術科學應當永遠取消,就是愚不可及了。'(註二四一)

'關於藝術是認識生活的問題,不但它有理論底性質,並且大有實用底意義。因爲我們在現代,到了除了宣傳外還要用真摯的藝術底方法認識現實的社會時期。'(註二四二)

自然,站在政權的觀點上,爲維持政權的鞏固與尊嚴起見,不得不站在政治價值的觀點上,取功利主義的態度——這就是藝術政策之所由生。樸列汗諾夫簡明地指出政黨與政府之文藝政策之目的:'無論任何政權,只要它注意到這個問題,常選取對於藝術的功利的見解。因爲在政權,使一切的精神文化服務於和它自身所服役的同樣的東西,是利益的原故。'(註二四三)

無產階級執政的時代,自不得不對於藝術取一定的政策。列甯說:'文學(指無產階級文學)必須爲黨之文學。文學之工作必須是由勞動階級之意識底前鋒所推動的單一而偉大的社會民主主義的機械組織之"一個齒輪和螺旋。"文學之工作必須是組織的計畫的統一的社會民主黨之活動之一構成部分。'列甯明說這是黨之文學原理。(註二四四)盧那卡爾斯基說,'可以幫助無產階級解放的是善,有害於這的是惡。'文藝

批評變成無產階級倫理學。

然而，列甯'一個齒輪和螺旋'之說是不可曲解的，那齒輪要自然，不可強迫。文策政藝不可製造一個模型，只應該指導一般方向。尤其是無產階級，他的目的是在消滅階級，在創造超階級的社會與文化，那態度是應當盡量開明的。列甯也說'對於文學家必須給與最大限度之自由'。政黨要是看見十分廣汎領域有遼遠眼界的有力政黨，則不得不承認列甯的這個意見。因爲政治上非常手段固有有效之時，經濟上最森嚴的種種法令也有必要之時，但文學因其本來的特殊性在受那嚴密的政治規定之瞬間，必減殺其效果——因而價值。

據佛理采教授說，僅存在三月的巴黎公社的藝術政策中，却明白表現在俄國實際上不見發展之痕跡的一個思想了——國家對於藝術取中立態度的主張。爲當時藝術之靈魂的寫實主義畫家 Courbet，懷着藝術應該與政策獨立的意見，在五月二日的藝術委員會中議決國家沒有在物質上援助某一藝術家或某一流派的必要。在藝術上顯示特殊典型的 Courbet及其他藝術委員，都毫未想到某一藝術是能爲公社政府應爲公社政府效力的事。(註二四五)

我們已經看見梅林如何主張應該許詩人以一定的自由。盧那卡爾斯基也承認政治之力不是罩着藝術之整個藝術領域的，至少藝術中有逸出於政治之外的部分。

最理解這問題的是托洛斯基等。托洛斯基不客氣地指摘那巴斯圖派的弱點和謬誤，以爲黨之直接干涉論，無論如何是背謬文藝之本質的。'藝術之領域，不是黨有號令資格之領域。黨可以防禦，合作，僅僅間接地——指導。不，負有那種義務。黨爲補助革命之藝術化，對於銳意

想接近革命的種種藝術團體，可以發表自己的信念之契約'。(註二四六)不僅黨的干涉可以壓殺文學，而黨的保護也是可以腐化文學的。'最近黨之青年們——別則勉斯基，Suetrov, Maharov 也顯著地進步了。如果黨派底政策和官僚底樂觀主義不害他們，我們的文學將藉清亮勇敢新鮮之聲而豐富起來罷'。(註二四七)托氏的文藝批評與文藝策政論具見其文學與革命一書，在彈力的雄辯的文體中，含着無限豐富的啓發的輝煌的精銳的見解，希望熱心的讀者至少也能參照英日譯本一讀，許多好書穿了中國衣裳常令人難得認識，樸列汗諾夫與托洛斯基受了同樣的命運。

瓦浪斯基在文學與革命的序文中，贊同托氏的意見：'對於無產文學與黨之文藝政策之問題，我們可以將托洛斯基下面的話作爲結論而公式化。即是說，"過渡期之藝術之領域上我們的政策，必須趨向於下面兩點：使生存於革命地盤之上的種種藝術底團體及藝術潮流，容易明確地認識革命之歷史意義；立革命之友人或敵人的範疇之標準，同時也要在藝術自立之範圍內，對於他們許以絕對的自由。"'這方針，今日依然繼續，因爲沒有變更它的理由，因爲這是唯一的根據。瓦浪斯基的文藝批評及文藝政策論概見於他的論文集及對中央宣傳部的報告中，此處不能細述。下面引的兩小節也可略見其旨趣之所在了：

'……此外，對於我黨之政治部檢閱課的明白的矛盾，過酷，也必須給以重大的注意。我國之檢閱，干涉到了作品之藝術評價，縱以好惡之感情來作決定。將我國之現實之暗面，哥哥里，Shchedrin和柴霍夫式的一面之描寫，和無味的文句一樣認爲是對於革命的攻擊。因此，革命黨以及文學都蒙非常的損害。對於中間作家，也要求他們的共產主義底意

識形態及相似的東西。這種狀態必須變更。'

'……那巴斯圖派對於同路人的"步調一致"的要求，僅過度地讚賞自己組合的作家，對於不屬於黨的中間團體加以無禮的偏頗的批評，是與現實違背太遠的……。出現於文壇的青年中好的一部分（Weshery, Gorodny, Yasny, Swetrov, Kastelin及其他），曾想和"莫普"一道工作的同路人之一部（Seifflina）之和"莫普"一派決然分裂者，是非常特色的，決非偶然之事。這分裂的原因，在"莫普"與十月派之僥倖的黨派底宗派心中，在從他們的立場論理地流出來的對於作家之無知的態度之中。這種立場在其本質上，是將曾在我黨中的反專門家底雰圍氣移植於文學之範圍中的。這雖然是在政治之範圍上好久以前就被克服的傾向，但在科學和藝術之範圍內還沒有十分被看出來。'（註二四八）

雖然有左翼作家們的反抗，但在蘇俄關於黨的文藝政策上，在托洛斯基們的主張之下，採取了比較寬大的立場。一九二五年六月全聯邦共產黨中央委員會關於文藝政策問題作慎重討論之後，遂有如下之決議：

'如在我國一般地階級鬥爭沒有終熄一樣，在文學之領域，階級鬥爭也沒有終熄。……在文學之領域，無產階級地位之獲得，遲早是必須成爲事實的。'決議注重對同路人取戰術的而且慎重的態度，對農民作家取友情的待遇，與無產作家作同志之合作，對於新資產者作家之出現有鬥爭之必要。這決議，又糾正策勵無產者作家：

'以一切手段援助他們的成長，又以一切的方法援助他們及他們的組織，同時對於他們將黨作狐假虎威的最壞的現象的傲慢表示，黨必須盡一切方法以警戒之。一方面，與無條件底降服鬥爭，他方面與恃黨凌人底傲慢鬥爭——像這樣，應該是黨的口號。

'……對於正與無產階級共進以及可以和它共進的一切文學，××××批評必須表現最大的寬容愼重與忍耐，有排除常用的文學上命令的調子之必要。……馬克斯主義批評必須從自己營陣中驅逐一切假的半通不通的自滿的傲慢。馬克斯主義批評有在自己之前提出——"學習"的口號，給自己營陣中一切紙屑和胡說之必要。

'……因此，黨不得不宣布和文藝領域上一切不同的團體及潮流自由競爭。……同樣，不能允許某一集團藉黨的決議對於文學團體之文學出版事業作合法底獨占……'(註二四九)

托洛斯基派文藝政策論，可以說是將文藝批評精神導入的文藝政策。(註二五〇)藉這種明智的眼光與態度之賜，才不致使政治評價的天平和板子，將藝術性壓得不能吐氣，將藝術變成政治的留聲機和盆景；才不致使中間作家不能自由，讓新的宮廷文學家專政。

藝術究竟是藝術，批評畢竟是批評。要是那巴斯圖派和烈夫派的批評家的主張完全實現了，就說將要形成文藝上的乾癟停滯時代也不爲過罷。浞姆美爾對於可以認爲是俄國烈夫派先驅的修培爾貝爾及兌雲爾的見解說：'如果現在海涅尙在，他將不能從H.修培爾貝爾方面受到像馬克斯對他的那種廣大的寬容罷，我這樣確信……馬克斯不僅對於海涅，卽對於哥德也能客觀地對待。那虛心和謙下性格，就是對於修培爾貝爾所那麼激烈地指摘的哥德，也能抱客觀的態度。'(註二五一)城中好高髻，四方高一尺，青總勝於藍的罷。甚矣，寬容之難也。在浞氏的話中，不禁令這些蒼白的智識分子感覺若干破產的小布爾喬亞的悲哀啊！

話略爲閃到前面一點幷且趕快結束。文藝政策雖然允許文藝以一定的自由，然而畢竟是允許，是一定而已。如盧那卡爾斯基說的，'如果

無產者作家過正了，我們將非難他。他也只有藉此才能發展罷'。馬克斯主義者的文藝批評與文藝政策，畢竟是要使藝術站在政治領導權之下的。根據盧那卡爾斯基的說法，批評家可以分爲分析者與評價者。馬克斯主義的批評，在作爲分析者上，實在是可以做光輝的工作，并且也只有馬克斯主義批評能夠担負這個工作，尤其是樸列汗諾夫，是完成了空前的功績。但是在評價的領域上，總是持政治底基準的，贊成貢獻於無產者之解放鬥爭的，不然就加以攻擊。就是宣言科學美學是物理學一樣客觀的樸列汗諾夫，也如他指出柏林斯基的一樣，對於資產者頹廢期的藝術，亦由物理學家的態度而變爲政黨黨員或革命家的態度，由分析者而變爲政治評價者和鬥爭者了。我并不是說這是不應當或說樸氏自己矛盾。不，在政治立場上這是應當而且必要的。不過這質底轉換是由政治底必要——一般地組織強化無產者之力，顛覆資產階級之支配戰勝德謨克拉西的必要而來的。這時文藝批評亦不免變爲政論批評，藝術批評亦不免轉變爲藝術之政策了。這不是根據文藝政策的批評是否正當的問題（因爲這批評是否正當隨政策是否正當而定，而政策是否正當又由當時社會需要而定），而是這種批評是否可以認爲是完全的文藝批評。

然而我們不能不說，由文藝政策而作的文藝批評，雖然有大的社會價值，但因爲過重大的肯定與否定，即在最在最正確的時候，也難成爲十分完全的文藝批評，難認爲是文藝價值之完全的認識。譬如，以列寧的藝術觀而論罷，如我們在附錄一中所見的，雖然在他對於古典藝術之愛好，資產階級頹廢期作品之排斥，寫實主義之注重，文化遺產之尊重，文藝大衆化之必要，空想的創造無產文化之否定，在藝術政策上以及藝術批評上，有非常重大的價值，然而他的藝術觀總括起來看時，不能不說

是相當常識的，甚至於不免保守主義的氣息，而可說只是代表普通革命家的藝術觀。列甯不是能夠和牛頓和達爾文和 Planck 和愛因斯坦比肩的科學家，正如他是不能和哥德莎士比亞朵斯退夫斯基托爾斯泰比肩的創作家，不能和裴德萊辛森皮葷物蘭兌斯以至樸列汗諾夫托洛茲基並肩的批評家一樣，是無可諱言的；這一點也不礙他爲偉大的馬克斯主義者，偉大的革命家偉大的哲學家的。人正無須乎萬能。然而正因爲他是偉大的馬克斯主義理論家實行家，俄國無產政黨之有力的指導者組織者，黨之唯一的領袖，他的見解不得不非常反映於黨中及一般人的見解中，雖然他的文藝觀幾不出乎常識底水準，但他關於文藝和藝術的片言隻字，都有無上的權威，爲批評家所引用，而作爲有最後決定權的權威地來引用。然而他對於寫實派作品之愛好僅是因爲'畫得像'，對於未來派表現派構成派及其他種種主義的否定，如托爾斯泰之否定法國象徵派的詩人一樣，否定之最大理由只是因爲'不懂'。他的見解中雖然是極有指導意義的價值的，但愛好古典作品固然是代表新興階級之趣味，而同時也與他對於藝術的保守主義也密接相關，對於頹廢期的許多奇怪的'主義'不懂者，就是頗有藝術素養的人也是很多的，但謂這些ism中絕無絲毫進步的意義，絲毫片面的價值，則也不能令人相信罷。列甯自己也必這樣相信，不過恐怕無產藝術走到這險怪的路上，卽犧牲其中的若干價值也在所不惜而全體否定了。

所以由文藝政策規定的批評，爲文藝政策之應用的文藝批評，雖然在實際上有重大的必要，但將文藝與現實生活密接起來而下的斷定，固然也能演積極的任務。同時也能演消極的結果，及出乎必要以上的毛病。因爲，這種批評之能發生流弊，與肯定藝術至上的純藝術批評同樣。

所以，在文藝現象之全部理解上，在批評之意義之圓滿發揮上，由文藝政策而作的文藝批評總難成爲完全的批評，換言之，我們理想的批評。

自然這并不是說，我們是生在雲端的人，主張我們應該做生在與政治社會絕緣的'眞空管內'的人來批評文藝，也並不是一定要像勃蘭兌斯那樣冷靜的批評來接觸文藝。不過是說政策批評之外還有文藝批評之意義，列甯式批評以外，還有勃蘭兌斯式批評的意義——自然我們還要求更十分理解辯證法唯物論的勃蘭兌斯，不過像他的評批態度，是在眞實爲批評的批評上値得去接近，發展的。

在這個糾葛之前，我們對於文藝應該取如何的解決態度呢？

我想，這首先，應當將藝術價値和政治價値分開，不以政治價値即藝術價値。王爾德說，文藝和道德無關，這并非完全是一個'警句'，在某種意義上就說是正確亦非過言。不能以道德價値估定藝術，不能以勸善懲惡小說即爲最高作品，同樣不能以所含革命意義之多寡定藝術價値之高下。藝術批評只應該客觀地分析其社會學底同價及其美學的價値，在各方面檢點這作品和社會交錯的關係，并根據美學眼光評價其藝術價値。如果這作品昧於政治認識或含有反動的意識形態，則儘可在思想上加以嚴厲的抨擊，如果他的思想的錯誤在沒有破壞美學創造限度以外，對於其中的政治思想之攻擊，已出乎文藝批評之領域一步了。最要緊的，是不可將政治與藝術之價値混而爲一。如樸列汗諾夫的許多優秀論文一樣，一面指摘作品之思想之錯誤，同時亦不忽略他的藝術的價値（如評漢姆生的聖門之傍的論文）。自然，樸列汗諾夫的批評文字中前者是勝於後者重於後者，對于思想的分析的評價壓倒藝術價値的分

析；所以他的論文還不能說是今後批評之最高模範者，也在乎此。其次，要將文藝批評與文藝政策分開，不使批評做政治的附屬，譬如路卜洵(Rupsin)的作品，無論路卜洵是一個怎麽的社會革命黨（S. L.），如何他的作品中如何含有社會革命黨的意識，但我們不妨分析他的作品與時代關係及其美學價值，正至于不妨憧憬于其藝術之美甚至爲其作品的魅力所動；只要路卜洵的思想沒有害及他的作品之美的本身，則批評家沒有向它作政治價值的貶責的必要。路卜洵思想的謬誤的糾彈，那是政治的責任，思想鬥爭哲學論爭的範圍；至于路卜洵參加反布爾塞維克的運動，則蘇俄政府禁止他的作品甚至將他監禁起來逼得他墜樓自殺，也不是不應當的，甚至于也是必要的。在文藝政策限制禁止他的作品，在政治的立場上誰也不當反對。然而在批評上對于路洵卜的悲劇，同情嘆息，應當多于憎惡之情罷。

剛才說是，文藝批評不可做政策的附屬。在文藝上儘有許多藝術價值很高的作品並非Popular的讀物的，不僅是與政治有關的問題——尤其是在一般民衆的見解未達成熟之域的時候。金瓶梅也決不是毫無價值的，紅樓夢更是藝術價值很豐富的，然而決不是可以供小孩子閱讀的東西。就是沈淪蘭生弟日記等類，也決不是爲多數人讀的東西。（在藝術價值上，這兩個作品自然也是不得不說很低的）。

其實文學批評以及文藝政策的寬大，對于政治決不會有什麽大的威脅和危機的。以爲一紙報與勝過十萬毛瑟槍，一本書可以擾亂社會秩序的安寧，必定是客觀上已有這種不安的存在。再則，嚴峻的藝術政策，反而是阻礙現實之廣大的認識與理解的。是社會上有淫亂的事實的存在，才有金瓶梅的描寫，金瓶梅不獨無礙于社會反而向社會提供了社會

問題的材料。就是反革命的階級之作家的作品，沒落階級藝術家的作品，只要沒有反動政治目的的企圖（如果有，那作品的藝術價值早老自殺了，積極反動思想的宣傳決不能感動任何人，只能蒙蔽下愚及該階級落伍分子而已），不獨批評可以之爲對象，政策亦不必加以干涉文藝者，是表現，是情緒的昇華，我們固然願意聽新興階級勝利之歌，和將來希望的憧憬，亦無妨讓貴族及資產階級唱他的絕望之哀歌，憑弔他過去的豪華。只要他們的情緒是真摯的，則在某種意義上其中是有一種悲劇。因爲這是制度的責任，他們做了階級的犧牲，正如含淚殺子說'願子孫勿生帝王'家的顫動之聲中有一種悲劇味一樣。這失敗之聲，是毫無損于革命之聲威及新興階級之勝利的。文藝者，是表現，是現實的表現，有社會的罪惡不當拒絕罪惡描寫的作品，正如在資產階級頹廢期毋庸斥責埋葬反映這頹廢的作品一樣。所以，在藝術上我們不妨在欣賞同感于高爾基的作品之同時，亦同情于布甯作品中主人公之命運。懼怕現實暴露和嫉惡失敗者嘆息的人，實際上是僞善者懦怯者，是原始社會的迷信家，因爲怕正面現實突進現實，怕揭穿真相看見黑暗，怕打開窗子看見陽光，只想粉飾太平；因爲怕張開敏銳的耳朵，怕敵人的呻吟之音有一種鵩鳥不祥之聲的力能招致某種的禍災。其實真正的英雄是不怕看見黑暗，正如不僅以小小光明沾沾自喜一樣；真正大勇者，也不一定要拳頭下的對手倒在地下了連氣也不要他出的。近年來文壇到處看見'克服'的口號，這'克服'，是政策的態度，不是批評。姑無論某作品是否如'批評家'所理解的含有阿爾志跋綏夫的傾向安得列夫式的傾向，亦姑無論批評家所理解的是否正確，亦姑無論這兩種傾向是否一個東西，然而，這傾向是有其社會的必然，安得列夫型傾向是那社會那時期必然的

產物，是某階級在那社會上的心情的必然反映，不是批評家要'克服'它就可以消滅的。第二，倘若眞有這種傾向了，自必然反映于作品中，藝術家以形象表現之，是他的本分，批評家只在分析之傾向的原因以及藝術家表現得是否成功，難道批評家要強迫他閉着眼睛，緘着口麼？可不必再說了。有武器的藝術，又有指揮刀的批評，眞顯得'文壇'的軍容顯赫。不過疑問是一方面知道文藝是社會的產物，似乎懂得辯證法唯物論的'人之初'的，爲什麼儘管想'克服'他人所表現的傾向呢？一聲大喝'克服！'，那'傾向'就要應聲而倒煙消雲散麼？其實大批評家不知不覺之中跌入啓蒙者'傾向'的認爲'意見支配世界'的唯心論的圈子中了。一八五八年車爾尼綏夫斯基批評屠格涅夫小說的關于'亞莎'之感想，遠勝于我們批評家的博大精微，而樸列汗諾夫猶僅許以不完全的政論批評的典型，而七十餘年後還有使用這原始時代的飛魚袋裏的傢伙之最拙劣的典型的武器的人而自以爲能比四十二生的的大砲。(註二五二) 嗚呼，'克服'！我想首先'克服'的，還是批評家自身的 ignorance 罷！'博學，愼思，明辨'，謹拿這幾個字，獻我們的新批評家。文藝是有極大權利要求最大的自由的。這樣，我們才有建設眞正批評的希望。要製造一雙鞋子去削別人的脚，或要將天足盡纏成三寸金蓮，除了畸形臭氣的脚以外，怕不會有眞正的文學的。不錯，列甯說過，'不屬于黨的文學家走開罷！文學家——超人走開罷！'，然而這是'黨之文學原理'，(註二五三) 是政策，不是文學批評原理，不是批評呀！站在黨的立場上這樣說，爲黨的領袖的列甯這樣說，文學沒有反辯的必要，不贊成的，'走開'就是了。藝術家自不能以藝術名義反對爲人類進步而採取的急進政策。然而要是蒙着批評之皮對文學來發號施令，要'打發他們去'或'克服'他人，藝術家是有理

由辯駁的。這時候就是最謙遜的作家也不得不想起哥德的話了：'打死那隻狗，他是一個書評家'！

今年'文壇'上又出現新奇的現象了，那就是民族主義文藝或三民主義文藝。首先出馬的，就是'理論'，'批評'，'運動'。總之，文藝要合乎三民主義，民族主義，要有民族自信心要合乎'王道精神'，要合乎'知難行易'學說，而最要緊的自然是要反馬克斯主義。居然一霎時在黃金推動之下，小同志，忠實同志，文盲文丐，報屁股的先生們，寫標語畫壁報的脚色，還有所謂藝術幾家所謂唯美主義者都嗎嗎而動，搖旗吶喊了。這除了嘆幾聲嗚呼以外還說什麼呢！文藝文藝。不知幾多主義要強姦你！最初是曾慕公的國家主義文藝，現在又有這三民主義的文藝。昔聶雲台憤青年口口主義而有大糞主義的笑話，大糞與文藝雖不相干，然而以世運之奇，也許說不定有大糞主義的文藝，大糞主義文藝理論罷。將文學去適合三民主義，我想這樣做文章比吃屎還難。其實，去買幾本三民主義研究，大綱，理論之體系連環性之類，或省幾毛錢買一本'黨義問答'也儘可夠對策夠考試用了，何必談這樣醜的'文藝理論'(？)來令人氣笑皆非呢！然而，這樣非常人所能為的艱難事業也有所謂'文學家'者來做了；文學變成臣妾之事，變成比小報還肉麻的東西了——小報還多半是捧戲子妓女，還偶爾供人一笑，而這種文藝呢——威權和大洋，不是鐵石心腸的人恐怕是笑都難得笑出來的。我們只是學隔岸的辛克萊先生嘆息一聲：

"Money Writes!"

真理都在這裏啊！現在是 Mammon 壓殺 Apollo，強姦 Muse 的時代。

(註一)評梅契尼科夫之文明與歷史上之大川。樸氏全集第七卷三〇頁。

(註二)與人論藝術書。參看雅氏樸列汗諾夫論第三章。

(註三)俄國批評界之命運——評吳爾芬斯基之'俄國批評'。

(註四)與人論藝術書

(註五)仝前

(註六)仝前

(註七)參看柔布洛留波夫與阿斯特洛夫斯基，俄國批評界之命運，雅著樸列汗諾夫論第三章。

(註八)俄國批評界之命運

(註九)E.亞克塞利洛德文學批評概論。

(註十)L.亞克塞利洛德樸列汗諾夫對于藝術之態度。

(註十一)渥氏藝術創作哲學之序言

(註十二)柏林斯基與賢明的事實

(註十三)加里林文學與批評

(註十四)涅克拉梭夫——爲其逝世二十五週年紀念作

(註十五)以上均見二十年間第三版序文。

(註十六)以上均引自無產者運動與資產者藝術

(註十七)參讀文藝復興與士居光知文學序說，工藤好美瓦特裴德論。

(註十八)托洛斯基文學與革命

(註十九)並參照文學與革命。

(註二〇)藝術與社會生活。

(註二一)同前。

(註二二)同前。

(註二三)同前。

(註二四)巴可定與階級鬭爭。

(註二五)以上見俄國社會思想史第三卷。

(註二六)'原來輕視作品之內容，追逐形式之新奇的傾向，在東西藝術史上并不是稀罕的現象。印象派，表現派，未來派底傾向，不僅是在近代才出現的，這是生產關係與社會組織之間發生矛盾的時代，全然離開實生活的階級游離的時代，換言之，即某階級將消滅下去的共同現象。我們在Hellenism時代之希臘，羅馬末期的意大利，十八世紀末的法蘭西，江戶末期之日本，都看見顯著的例子。這傾向最濃厚的，自然是近代，即資產階級末期的藝術。革命前之俄國，及近代的法，意，德，英，日各國，最可爲代表罷。反之，某階級將要興起之時，其藝術共同的現象，是注重內容遠過于形式。俄國現代無產文學就是明確的例證'(藏原惟人最近俄國文學，見其藝術與無產階級中)。然而因爲俄國只是一個無產階級獨裁的社會，還不是一個純粹無產者社會，正在滅落與正在抬頭的階級還並存着，所以過重形式的形象派與未來派的傾向亦有其發生的社會根據。然而那要'將形式從內容之塵洗淨'的形象派與'狂放'的未來派，都是從資本主義社會所承繼的可悲的遺產。

在中國，六朝時代是注重形式過于內容的時代。凡偏重駢儷雕琢聲律對偶，總是中原紛亂，國運陵夷，封建王侯貴族趨于崩壞之時。那古文運動實與趙宋'國祚'初興之時而并起。

(註二七)柏林斯基文學觀

(註二八)俄國批評界之命運

(註二九)參看樸氏克萊夫・烏斯彭斯基論

(註三〇)見藝術與社會生活

(註三一)前文

(註三二)前文

(註三三)前文

(註三四)前文

(註三五)前文

(註三六)無產者運動與有產者藝術

(註三七)見二十年間序文。

(註三八)藝術與社會生活

(註三九)他對于當時功利藝術論者之攻擊，可看他在"Mademoiselle de Maupin"上作的有名序文，有許多地方不免是小兒似的胡亂亂罵。

(註四〇)自稱德國浪漫派殿軍的海涅，帶深厚明白的社會主義底傾向，做了馬克斯的朋友。英國三大浪漫主義詩人之一的雪萊，也可看做社會主義詩人之先驅。德國浪漫主義雙璧的歌德與釋勒，是如何富于'現代,性，樸林巳經指示給我們看了。這幾個優秀的浪漫主義者，還值得我們深刻的研究。像他們，才不愧浪漫主義者叛逆的精神。不過法國的浪漫派，就歸有那種深刻的思想了。

(註四一)以上俱見藝術與社會生活

(註四二)同前

(註四三)同前

(註四四)參看上章第一節

(註四五)以上譯自藝術與社會生活

(註四六)同前

(註四七)參看藝術與社會生活

(註四八)此處所謂新浪漫派有新的浪漫主義者之意，與一般指自然主義思潮以後，理想主義底Neo-Romantic意思有點不同。

(註四九)見藝術與社會生活

(註五〇)現代挪威作家，幼年過過痛苦的勞動生活，後流浪于美洲，欲以演講宣傳其主張并立身于世。然而因爲因爲是一個工人，沒有人聽他的。後歸國，以文字受比約倫孫之知許。後發表小說飢餓，名遂大噪；後得諾貝爾獎金。現爲挪威左翼戰線之作家。

(註五一)現代法國作家，作風代表自然主義以後神祕主義傾向。

(註五二)現代法國重要作家，以心理分析務。

(註五三)樸氏批評漢姆生聖門之傍的論文。'主人公之"自由思想"對于多數的權威實戰，是這作品的根本動機。在這意義上，他是易卜生國民公敵中 Doctor Stockman 的兒子。不過他的思考方法比善貝的醫學士遠爲具體的了。'

樸氏在此文中除批評漢氏之思想外，並批評此劇藝術底價值。這劇包含兩部，'一是個人性質的，一是社會性質的。一個取雖古常新的主題，其一則取完全新穎的主題，然而正是因爲新，含有無力的陳腐與眞正頹廢的氣息。其一表現漢姆生固有的美妙輝煌的藝術天分（只看描寫加勒諾夫人心境變化的精緻就可證明了；這不幸婦人之性格，所謂是巨匠之創作），其一雖然作者努力使它有悲劇性質的效果，終于惹起滑稽的印象。質言之，第一戲曲作者成功，但第二個，不能不認爲是完全失敗之作'。因篇幅關係，只能引述得非常簡略。將來擬將樸氏論文集二十年間及其他專門論述批評文藝的論文譯出，以供讀者之研究。

(註五四)藝術與社會生活。不過列捷尼夫一段話也是非常有意義的：'尼采易生漢姆生之藝術，根據這些作家活動的時代資產者社會狀態，可以明白地說明，引申出來。關于不承認普通道德規準的超人，關于强者權利的思想，是與窮無產階級將來的鬥爭，與創造新的支配的而與大衆對敵的道德的資產階級的意識形態底要求十分一致。然而，要把這看作是資產階級射進無產階級意識中的毒矢，認爲是有把勞動階級心理地弄成無力的東西的目的的意識形態底毒素，只是一個蠢貨罷。尼采思想對于這個目的是沒有什麼用

的罷。因强者權利與超道德的說教，就使敵人成爲思想上無抵抗的東西，精神地受動化，是不能夠的。這說教，未必不能同樣向其他一方面麼？强者之權利云者，勞動者未必不能也主張麼？實際上，尼采主義，對于無產階級也可以做有利的武器的。'（文學及批評之問題上編）

（註五五）呂沃夫•羅加赤夫斯基之分俄國古典作家爲'李嘉圖型'和'巴斯更型'，亦根據于樸氏之說。

（註五六）藝術與社會生活

（註五七）藝術與社會生活

（註五八）皆見前文。

（註五九）M. Barrès (1862-1923)，現代法國有名作家，先爲神祕自我主義者，後爲最激烈的頑迷派之一。

（註六〇）俄國神祕主義底頹廢主義者梅萊什科夫斯基之夫人。現在雖在外國度其流放生活，然他們的著作和布寧的都還能在蘇俄由國家出版。

（註六一）藝術與社會生活

（註六二）前文附註。

（註六三）見瓦氏藝術與革命（Die Kunst uud Revolution）。這德國大音樂家大藝術家有許多極正確重要的意見，是値得我們研究，擬于他日加以介紹。極端個人主義的尼采罵他，不是偶然的。

（註六四）藝術與社會生活

（註六五）見盧南智識及道德之改革（Le Rèforme intellectuelle et morale）。參看藝術與社會生活。

（註六六）參看莫氏 "Trois Crisis de l'art actual"。莫氏更在其中論文之一 "La Crisis de laideur Peinture" 中指出現代繪畫正在'醜惡的危機'中。

(註六七)參看藝術與社會生活

(註六八)同前。

(註六九)藝術與社會生活

(註七〇)無產者運動與有產者藝術

(註七一)見前文。克拉拉·柴特金也說藝術上一切炫奇而光怪陸離的主義流派，不過是想以其獨特的廣告，去賺得資產階級對于自己之注意的。實在，現在的一些新主義，多少是有廣告的要素，或者是不甘沒落而故弄新奇。雖然在這新奇花樣，不無好的廣告，不無使表現方法豐富的成果。

(註七二)無產者運動與資產者藝術

(註七三)藝術與社會生活。指萬克列爾之論文。

(註七四)藝術與社會生活。

(註七五)同上。

(註七六)同上。

(註七七)同上。

(註七八)同上。

(註七九)二十年間序文。

(註八〇)藝術與社會生活。

(註八一)二十年間序文。

(註八二)藝術與社會生活。

(註八三)同上。

(註八四)藝術與社會生活所引格萊兩氏合著之立體主義論(Du Cubisme)

(註八五)參看藝術與社會生活。本節參看列達尼夫文學及批評之問題。

(註八六)同上。

(註八七)同上。

(註八八)同上。

(註八九)易卜生論。本節中凡未另註者，即皆根據此文。

(註九〇)無產者運動與有產者藝術

(註九一)L.亞克賽利洛德關於樸列汗諾夫對于藝術的態度的我個人的追憶。

(註九二)史底唯物論之光下所見的文學

(註九三)以下所根據的文章除再論托爾斯泰外，其餘從這裏到那裏，概念之混亂，馬克斯與托爾斯泰三文，皆根據馬克斯主義文庫第十八卷之列寧，樸列汗諾夫論文合輯之'馬克斯主義之鏡中的L.N.托爾斯泰'之日譯本。至樸氏所根據的托爾斯泰的著作，則不備註。

(註九四)參看史底一元論。

(註九五)所謂民粹派者，是俄國十九世紀後半期社會運動的一派。民粹派的社會主義者相信俄國社會底經濟進步，可走特別的道路；即因俄國具備一躍可登社會主義時代的前提條件，所以不必如馬克斯所說的，要經過資本主義的一個過渡階段。這條件，就是俄國的村落共產團體——即密爾(Mir)制度，是俄國人民特有的東西；又承認在農村共同體內部之連帶關係與相扶互助之精神中，有共產主義底自由原則及能與社會主義的希求結合的東西；再則，俄國人民的公正互助耐勞無貪的美德以及自由平等的精神，也是他國所罕見而俄國所特有的：——凡此一切，都是俄國特有的國粹，特有的民性(Narodniki)。將這爲俄國特殊環境產物的制度加以改善而使其發達，就可形成將來共產主義地方自治的單位。這種思想，稱爲民粹主義 (Narodni·hestvo)。村落共產團體制度之信仰，是民粹思想經濟上的中心，米海洛夫斯基之'爲個性而戰'與拉布洛夫以批評地思考的個性爲社會進化之原動力的主張，是他們哲學上的出發點。其實，這是'鄉下老社會主義'的幻想，密爾制度不過是原始共產制度之殘餘，乃印度日耳曼都看得到的東西，(如中國的一村

一姓的祠堂公產，也是這種遺形物之一種)，既非國粹，亦非民粹；不特此也，它還可以做專制政府及資產階級的剝削工具，而且在資本主義過程中必然趨于崩潰，并且將農民的物質利益損害而限制于農民的傳統中，阻礙他們物質精神的發展。但是，他們篤信俄國農民的生活，制度與道德；這種思想，是俄國近代兩種主潮之一，在革命上發生'土地與自由'以及'人民意志派'和'到民間去'的運動；這派運動雖極盛于六七十年代，而其來源去脈實在很長。在文學上，遂發生平民 (F.lks)派。他們想俄國社會經濟基礎是農業，社會政治經濟上的一切，畢竟集中于此點；而文學歷史社會科學之類，結局亦必以農民生活為中心。他們描寫'民情'，鼓吹農民之解放。他們的意義，在俄國文學史上，是自此'民衆' (Narod)才成為重要描寫之對象。

(註九六)烏斯彭斯基論——獻給S.M.克拉夫丁斯基。

(註九七)我國民粹派作家論

(註九八)同前。

(註九九)同前。

(註一〇〇)烏斯彭斯基論。

(註一〇一)我國民粹派作家論。

(註一〇二)康德無上命令。

(註一〇三)車爾尼稜夫斯基論。

(註一〇四)我國民粹派作家論。

(註一〇五)烏斯彭斯基論。

(註一〇六)同前。

(註一〇七)同前。

(註一〇八)參看瓦潑斯基為生活認識的藝術與現代。

(註一〇九)參看列捷尼夫文學及批評之問題。

(註一一〇)梅林藝術與無產階級(見世界文學與產階級無中)。

(註一一一)盧氏藝術論。

(註一一二)這在他的烏斯彭斯基論之末節說得甚爲詳細。

(註一一三)亞氏關于樸列汗諾夫對于藝術的態度之追憶。

(註一一四)二十年間第三版序文。

(註一一五)藝術與社會生活之M. Mebel序文。

(註一一六)參看下章。

(註一一七)文學及批批之問題。

(註一一八)同前。

(註一一九)參看前書。

(註一二〇)同前。

(註一二一)以上係據文學及批評之問題中'樸列汗諾夫與現代批評'及'無產文化協會與無產者藝術'。

(註一二二)同上。

(註一二三)同上。

(註一二四)同上。

(註一二五)以上以據前書爲多。

(註一二六)岡澤秀虎蘇俄文學理論中革命後俄國文學概觀。

(註一二七)參看岡澤秀虎蘇俄文學理論。

(註一二八)文學及批評之問題

(註一二九)根據藏原惟人氏之譯文。

(註一三〇)烏斯彭斯基論。現代英雄係 Lermontov 唯一散文小說,羅亭前夜父與子皆屬格涅夫六大名作中者,想係大家都知道的。

(註一三一)無產者運動與有產者藝術。

按：密格闌奇羅受知于Medici家，受托設計佛羅倫斯 Medici Chapel，及作寺內彫刻。他僅成二龕，在 Giulians及 Lorenzo兩公巨像膝下，作那有名的橫臥于橢圓形兩端的二男二女，示光明與黑暗，生與死的所謂‘夜’‘晝’‘黃昏’‘黎明’(Night and Day, Evening and Down)的四個譬喻像。或沈痛深刻寫意大利之蹂殘屈辱；或莊嚴明靜，見偉大光明之氣。密格闌奇羅之作多有未完成者，上述諸作，或僅草稿，或留鑿痕。但這未完成反使我們感覺一種魅力。又如西蒙茲說的，‘他的生涯流轉激變，氣質之情熱而脆弱，成爲斷片未完之工作之原因者多。’如自佛羅倫斯共和派失敗後，雖再受托製作，而沉于哀愁之中，當時所作之石，似亦叫故國命運之殘破恥辱之聲。及一五三四年教皇 Clement死，遂投槌住手，其作卽未成而留下，且足不復再踏佛羅倫斯。Cosimo de medici勸之亦不願。請參看J. Addinigton Symonds之“Renaissance in Italy”第八章。

(註一三二)無產者運動與有產者藝術。

這寫在彫像‘夜’之口的詩句，實發揮一五三〇年 Medici 家最後復歸之後的他的感慨者。據西蒙茲之英譯則應譯如：

‘只要舉世支配于敗殘屈辱，酣睡罷，
那麼，如石更佳，

不聞不感，無限之安慰，

好罷，勿張我目，小聲語我。’

(註一三三)無產運動與有產者藝術。

(註一三四)勞動者運動之心理——M.高爾基之敵人。

(註一三五)以上均見前文。列佛渐理雅布佐夫雅哥命皆敵人中之人物。

(註一三六)雖然如此，樸氏在這文中指出一個最重要的眞理——勞動運動的目的是最高之詩。蔑視社會思想的學者教授們，我勸他從這篇文章中領點教。

(註一三七)二十年間第三版序文。

(註一三八)樸氏全集第十七卷宗教論中共三篇:一論宗教之起源本質,二再論宗教,卽批評托爾斯泰盧那卡爾斯基及高爾基之宗教觀者,評懺悔之文卽在此。第三篇爲顧慮之福音,係評梅萊什可夫斯基者。

(註一三九)爲新宗教之傳道者之高爾基氏之懺悔。

當時高爾基神往于創神主義,批判求神者(而當時天主教又標榜'求神',而批評希臘正教會。其實希臘正教會的自然神,天主教的求神,盧那卡爾斯基的創神,都是一個系統的東西):"'求神'必須暫時中止。此無用之事也。未被授與的東西是不可求的。既不種植,何來收獲?……人非求神者,而係創之者也……。'然而列寧那時寫了許多信,勸他不要相信這玩意。其中之一段中有云:

'求神與創神以及造神及其他之區別,不過如黃色之鬼與靑色之鬼一樣。說反對求神,並不是爲反對一切惡鬼和神,反對一切唯心的病症(一切的神是一個病症,最純粹的神也好,最理想的神也好,不是求的神而是創造的神也好,結局是相同的),而是不選黃鬼而擇靑鬼——這一般地,比較不談造神還要壞一百倍。'(列寧與高爾基書信集——中野重治譯)

(註一四〇)參看德波林(Deborin)爲列寧唯物論與經驗批評論所作序文,及盧波爾(I. Luppol)之列寧與哲學(Lenin und Philosophie)序論。

據列寧夫人庫雨普斯加雅(N. K. Krupuskaya)的列寧追憶錄,列寧在西伯利亞流放中開始研究黑格爾康德及法國唯物論,當時卽據樸列汗諾夫的哲學著作,係養其根基。一九〇八年二月二十五日與高爾基書中,說自己對于黨內哲學論爭,曾仔細研究——從自八十年代之末至一九〇五年樸列汗諾夫對于米海洛夫斯基的一派的論爭,到對于一八九八年康德學派的論戰;對樸氏的哲學,表示無限的讚益,并勸同志研究唯物論和辯證法;還說樸氏與柏倫修坦及孔拉德的論戰,非常引起自己的興味,并打聽樸氏爲黑格爾

逝世六十週年紀念日而作的論文，登在新時代何期。一八八九年六月與波特列梭夫的信中說：'我以非常的興味，再三讀唯物論史（卽樸氏之唯物論史概論）了。同樣，讀了同著者在新時代雜誌上反對柏倫修坦和孔拉德的論文……以及爲我們康德派大加賞嘆的Stammler 的經濟與法律。而我斷然站在一元論者（卽樸列汗諾夫——德波林等）之側了。Stammler 尤其使我憤激。我在他的書中連什麼新的內容充實的思想的片影都看不見……無非是認識論底煩瑣哲學，最惡劣的經院強辯的愚劣的"定義"，愚劣的結論。……我又讀了斯曲徵布爾加科夫的論文。我發見必須和新康德派實際決算了。我簡直忍耍不住……。'當波格達諾夫等的實在論的世界觀概要出版之後，列寧馬上和樸氏及樸氏門下的亞克賽利洛德女士商量駁擊。列寧一九〇八年與高爾基書中又說，'我爲哲學的情熱，報紙都懶看了。今日我看了一個經驗批評論者的文章，痛罵了一陣。明天再讀一個人，更要憤慨的罵罷。'唯物論與經驗批評論中說，'……他們的著作從頭到尾，一直到馬赫和愛文納留斯，我若不是確信都是無味，有害，俗惡，僧侶臭味的東西，（我愈知道巴札洛夫波格達諾夫一派知識之根源，我更日益確信），我決不會亂打響鐘的。樸列汗諾夫反對他們，大體上是完全正確的。'……列寧在哲學上雖有時批評樸氏，但都是小節。列寧夫人回憶錄中更多載對于樸氏贊頌欽佩之情。最近莫斯科發現列氏研究哲學筆記數册，可見此老用功之勤，唯物論與經驗批評論特其哲學修養表現之一耳。

（註一四一）亞文納留斯以哲學爲'以最低限度之勞力思維經驗形成之全體'之努力——世界思維之經濟觀察。根據感覺認識，有我與周圍之兩個世界價值對立。如以刺戟爲R價值，感覺爲E價值，則E從屬于R，理解E價值之變化則爲神經中樞——C，他卽努力以這C E R確立其世界觀。與心理主義者Jerusalem感覺主義者Mach以及Petzoldt，Ziehen，Kleinpeter爲現代哲學之一巨派。馬赫分析物理世界，爲色，聲，壓，溫，等及時間空間諸要素——物理——心理要素。物質者，要素之正確的合理結合，時間係由注意之作用而來之感覺，空間由凝視運動而來。Ostwald 排斥元子說，立'能力一元論'，且以此說

明精神文化現象。凡此諸說，非全無眞理，不過過于誇張，即非正確，亦猶佛羅以德學說過分誇張即成笑話也。

(註一四二)季諾維埃夫著俄國社會民主黨史（德譯俄國共產黨史—— Geschichte der Kommunistischen Partei Russlands）

(註一四三)參看與高爾基書信集及註一四〇所引之書。

(註一四四)載唯物論與經驗批評論尾。那時列寧不在日內瓦故未直接參戰。

(註一四五)參看德波林爲戰鬥底唯物論及唯物論與經驗批評論兩書所作的序文。

季諾維埃夫在前舉之書中說：'在哲學上，盧那卡爾斯基和波格達諾夫，是馬克斯之反對者，尤其是波格達諾夫，不是馬克斯之信徒，而是馬赫之信徒，又今日還是如此。他的哲學如同志列寧在關于經驗批評主義的哲學大作上證明的，與馬克斯主義毫不相干。……波格達諾夫根據文學之墮落與腐敗的傾向，下反馬克斯主義的結論。……這是布爾塞維克歷史中最嚴肅的一章，直至今日我們爲擁護唯物論哲學，與樸列汗諾夫派結合同盟。'一九二九年波格達諾夫自多數派除名，另在外國與盧那卡爾斯基辦前進（V' Pelеod）雜誌。其門徒後多歸多數派，他漸遠離政治，大戰中當軍醫，'無產文化協會'不得志後，仍幹他的醫生涯，做'移血研究所'長。前年死。除其浩博之作外，尙有小說赤星，描寫他的理想社會。

(註一四六)波格達諾夫的學說研究，非不能成一家言，的確，他有他的一套系統。不過他的立脚點和方法，不是什麼馬克斯主義，只是波格達諾夫主義而已。然而那折探的經驗一元論，實在不是健全的理論，請讀者一讀列寧之唯物論與經驗批評論。自然，對于這樣好學深思的人總値得我們尊重，我們固不該盲目崇拜，亦不可過于小氣。波氏原是聰明人，可惜爲聰明所誤而已。同時一這派學說反爲無政府主義派所喜歡，也是很可玩味的。

(註一四七)參看唯物論與經驗批評論.戰鬥底唯物論及亞克賽利洛德女史之哲學大

綱，反觀念論等書。

(註一四八)'創立無產者文化'——這是波格達諾夫派的拿手好戲。在政治上他們結'召還派'之集團，在政治綱領之中宣言'普羅文化'之標語。列寧一九一〇年關于他們的綱領說：

'"無產者科學"，在這綱領中也看出是"可憐而不當的東西"。第一，我們今日但知唯一的無產者科學——馬克斯主義。綱領的起草者以什麼理由系統地避免這唯一正確的名稱……第二，要將發展"無產者科學"的任務列入政綱，必須說明那裏是指現在何種意識形態底——理論底鬥爭的意義，綱領的作者站在何方。'(一批評家之隨感錄)。又說：'實際上，關于"無產者文化"的一切言辭，只是遮蔽反馬克斯主義之鬥爭。'又，'我們對于弄關于"無產者文化"極多極輕率文句的人們，不管如何，可取懷疑與不信的立場'。(寧欽母遜)。列寧關于文化的概念，意義非常廣括的，不限局于科學藝術問題。列寧的意思，只有資本主義文化和共產主義(社會主義)文化的對比，在論理上社會學上是正確的，若有產者文化如無產者文化之對比，只引起誤解。其理由與托洛斯基('無產階級及文化''無產階級文學'等類名詞是危險的，因誤將將來文化壓縮在現在的狹籠中——文學與革命)相似。他並且極力避免'普羅文化''普羅文學'之用語。關于列寧對于文化之意見請參看盧波爾列寧與哲學及本書之附錄一)。對于'無產文化協會'，他甚至于還超過盧那卡爾斯基。'他非常怕波格達諾夫主義'，盧氏說。

(註一四九)請參看列普文學及批評問題中'無產文化協會與無產者藝術'之章。

還有一件奇怪的事情，普羅藝術之創立者，是Fascist的Marinetti(意大利的未來派首領，棒喝團的擁護者)，是神祕家神經病者，他的親友也說他的心理狀態很可疑的Plebnikov。在所謂'無產文化''無產文學'之謳歌者鼓吹者中，不曾看見一個眞正健全的正派馬克斯主義學者。

(註一五〇)戰鬥底唯物論第一公開信之末一句。

(註一五一)'造神主義'與'召還主義'結合，當時形成一個二十餘人的團體，組伴到高爾基所住的加普里島，施行馬克斯主義的教育。然而實際上與其說是馬克斯主義教育，不如說是召還主義與造神主義的教育。這些勞動者們是大部分有能力的人，今日在蘇俄共和國占有名譽的地位。但是加普里島上造神主義者們的事業發生挫折了。勞動者們系歡聽高爾基所講的馬克斯主義和文學史的講義，但同時'召還主義'雖然聽慣了，而話一談到'造神主義'，無產階級就說，'不然，談到這裏好了'。某月明星稀之夜，由這學校組織者之一，現在已死的勞動者 Vironov 引率逃出此島，到列寧派那裏：這事業就告終了。他們遂逐漸向布爾塞維克方面推移，盧氏亦于一九一七年二月革命時歸國，後發揮其教育主張能力于新俄了。——見李氏俄國社會民主黨史。

(註一五二)請參看再論宗教中第二節'欲爲從"超自然底"要素解放的宗教定立基礎的我國現代之企圖'第二段評A·盧那卡爾斯基者。

(註一五三)藝術與社會生活

(註一五四)二十年間第三版自序。

George Chulkov (1879——)以所謂 Mystical Anarchism 名，觀數'世界的不接受，(Non-Acceptance of the world，此語係出于 Ivan Karamnazov 的 "I accept God, but I dont Accept His World")至于阿爾志跋綏夫則是我們很熟悉的了。

(註一五五)登當時日內瓦布爾塞維克中央機關報社會民主主義者上。

(註一五六)Aquinas (1227——1274) 聖奧古斯丁以來歐洲最大神學家及經院哲學家。由主教得'聖'之稱號。欲結合哲學宗教，又倡主知決定論，超自然道德說。著有大作'神學集成'，及亞理士多德哲學之註釋等。

(註一五七)馬克斯主義根本問題第十二節。

(註一五八)Ryazanov 編樸列汗諾夫全集第十七卷宗教論之第三篇'預思之福音'。

(註一五九)藝術與社會生活。參看前書。

(註一六〇)藝術與社會生活及其附註。

(註一六一)頹廢之福音。

(註一六二)大概在社會的變革或腐敗期，智識分子有幾種傾向：一是滿足于目前的現實，於是做舊制度的擁護者謳歌者——反動，這一種恐怕最多；其次積極追求新的現實，爲新社會的謳歌者創造者——革命；此外既不能戰鬥，又不甘墮落，於是退而創造個人的天地，隱身于個人斗室之中，或在吐痛烈的憤世之聲，或則作陰沉的厭世之吟，或則以犬儒的微笑，作笑罵人間的玩世者；然而還有不願如此的，則或一面苦悶的彷徨，一面不斷的追求，苦悶追求之結果，或則絕望而毀滅自己——自殺，如有島武郎芥川龍之介（此人之偏狹無聊可厭）；或則沉溺于肉慾的狂歡，求本能之樂，在酒精鴉片紅唇中麻醉自己，如波特萊爾，阿爾志跋綏夫以及戰後的德國的表現派；或則神遊渺茫，幻想全能之上帝，而以神祕或神作寄託之鄉，這就是神祕主義；還有輾轉于人生之長途中，忍受一切，在飽經世故的額上，刻着無限的悽其；在不斷追求不斷失望之餘的最後，有一種落日似的莊嚴悲涼之色者，有歌德和屠格涅夫。

(註一六三)在俄國文藝大論戰之前，在十月革命前幾年，曾經文學及文化遺產之問題，在世界思想界最先進的德國，已經成爲活潑爭論之對象，而最有趣者，是兩方之立場之間，之提出解決之形式，與俄國所說所寫者相似而甚至相同得可怪。時間自一九一〇年至一二年。其詳細經過可看列捷尼夫文藝與批評問題上卷第五章'馬克斯主義批評史之一幕——德國社會民主黨關於無產者藝術與文化遺產問題'。站在與烈夫派相似的立場者是修培爾貝爾，兌雪爾等，站在與托洛斯基派相似的立場者，有德林佛爾茲遜娜魯爾，修特烈貝爾等。風潮之後，還有柴特金的著名演講。先由有勇氣作家修培爾貝爾在"Vorwärts"（先驅，德國社會民主黨有名機關報）上出傾向藝術論，大要是否定文化遺產，現代藝術對于我們皆陳腐，哥德頑固；莎士比亞是最壞的傾向詩人，主張傾向之必要——社會主義傾向，無產者文化建設之必要。又譏作幽默論，以幽默是人類富于眞善同

情的宣言，而有產者只有對有產者才能做幽默家，無產者只對于無產者才能做 humorist。於是在該報上，佛爾茲段之，以文學趣味之規準畝時代傾向爲强，同時已使用藝術底價値的術語。繼梅林作短文駁修氏之謬，於是論爭趨于激烈了。修氏再作兩篇激烈的文章，兌雪爾亦出援，論爭擴大。"Vorwarts" 上出現修特列貝爾之抗議，新時代上，梅林還了四篇文章，最有興味者，是浘姆美爾的無產者藝術是什麽？此外尙有修特列貝爾之藝術與無產階級，格列修之藝術與勞動階級及美爾登女士關于文學及美學問題之聲明。

浘氏的名文至今不失其新鮮之味。其重要主張有：

(一)對于舊藝術中所含的意識形態，不當以現代意識形態評價對付之。

(二)決定藝術價値之要素，在藝術底之領域，不在傾向之領域。

(三)藝術領域之文化遺產，對于無產者作家之藝術底技術之完成，對于無產階級藝術趣味之涵養，大有大意義。

(註一六四)這是柏林斯基的公式，同時也是樸列汗諾夫的公式。而我們現在還沒有比這還更好的公式。

(註一六五)不能以科學方法代替藝術方法，猶之不能以藝術方法代替科學方法一樣。不然本質上就是藝術性的破壞或科學性的破壞。列著文學及批評之問題上第四章。

(註一六六)車爾尼綏夫斯基文學觀之文學及藝術之意義。

(註一六七)這是以藝術與科學取獨自不同的方法而來的。列著文學及批評之問題上第四章。

(註一六八)藝術與科學雖同樣要使我們認識人生，理解現實，但一是表現(represent)于美的形象之中，一個是敍釋(illus rate)于論理之中。要理解農奴時代的俄國社會，可以讀俄國小說和民粹派作品；亦可讀當時的歷史和看時當的統計；要認識現在的蘇俄，可以藉新興文學的描寫，亦可看新經濟政策和五年計劃十五年計畫的數字。因方法不同，

結果雖同，然認識的過程不同，效果的形式是不同的。前者是綜合的表象的心理印象，後者是分析的解剖的智力判斷。一個反映(reflection)，一個議論(argumentatio)。

(註一六九)這自然不是唯一的因子，但是本質的因子。

(註一七〇)自然這些概念是相對的，由時代階級而變化。但在各個歷史時期，這些概念在各個階級中，全表現一定的重大性。

(註一七一)列氏前書。

(註一七二)'無產文化協會'以裝飾藝術爲資產者藝術之特徵。但'裝飾藝術'的術語是有種種意義的。有貢獻有閑階級之娛樂的裝飾藝術——但這只是頹廢期的資產階級（或封建階級）的特色；又不僅有產者藝術才表現裝飾性的。盧那卡爾斯基指出：藝術之任務，在附與那提高我們從事物所受的印象的總量的，若干隨帶性質于事物之中。這是不錯的。藝術一面組織事物，同時將由社會趣味所指令的附帶物帶進事物及其形式之中。

順便說一句。蘇俄構成派'生產藝術家'主張'藝術是生活建設之暫時方法'，主張創作之際必須根據實用性順利性之考慮。誠然，樸列汗諾夫也說，美的要求比藝術領域更廣。美的要求不僅以藝術作品滿足。與藝術無關之事物亦可滿足美的要求。物理器械與顯微鏡等，其形式僅依便利性之考究，滿足科學之要求，而看起來美。然而這在生產及創作上毫無用于藝術創作是不待言的。如事物生產僅以便利性爲前提，則藝術方法無存在之餘地了。——列氏前書。

(註一七三)列氏前書。

(註一七四)車爾尼綏夫斯基文學觀

(註一七五)"Je me suis pris d'amour pour tout ce que je vois.

L'Art c'est de la tendress."

——社會學上所見的藝術。

（註一七六）藝術與社會。此處所說或近于玄學，宗敎甚至于資產者的見解。然而佐善斯坦因是偉大的馬克斯主義者呀！無產者革命之重大意義不僅在無產者之單純政權，果然如此，列寧亦不過于拿破崙。其重大意義在永絕人類愛之一切障礙——主要的是階級經濟地位造成的。這才是永久偉大的理想，最高的詩意。安得列夫說得好，'我們的不幸，便基於大家對于他人的心靈，生命，苦痛，習慣，意志，慾望，缺乏理解，而且幾乎沒有。……文學最高尚的事業，是在拭去一切的界限與距離。'

（註一七七）文學與革命，茂森唯士譯本及英譯本。

（註一七八）馬克斯與海涅之親交，始與德法年報時代。至今保存的一封海涅與馬克斯的信，可想見兩人交誼之厚。海涅雖爲一切社會主義學者所愛，在其死前之自白中稱讚德國共產主義者，但同時恐怕將來無產者要打倒大理像，砍倒月桂而植甘藷。然馬克斯愛之護之，讚美他的詩．關于這一切，請參看梅林大作馬克斯傳（Karl Marx）等書。

（註一七九）不知是去年還是今年蘇俄某雜誌登了一篇蘇俄當代名人對于托爾斯泰作品意見的測驗。有列寧夫人，有盧那卡爾斯基，還有許多。總結起來，幾乎十之九是無限愛托氏的作品，尤其是戰爭與平和安娜克列林娜……等。曾偶在書店瞥見日本新潮轉載，但當時沒有錢買，僅依稀記之。

（註一八〇）Franz Mehring（1840-1919）這偉大馬克斯主義學者當初是社會民主主義之敵，爲資本主義之傭作社會民主黨史，後來才加入左翼，一八九〇年後入新時代在哲學文藝歷史理論方面揮其大筆，歷與妥協派修正派爭鬥，後加入'斯巴達卡斯團'。一月叛亂之際，老身在病榻之上，及聞同志李卜克內西盧森堡遇害，陡然病篤，數日而死。主著德國社會民主黨史即舊作之改作，此外德意志史，馬克斯傳，馬克斯恩格斯拉薩爾文獻拾遺，無不爲貴重偉大的文獻，近來他關于文學史論的豐富精麗之大作，主要的收入其"Zur Literaturgeschichte"中，他和樸列汗諾夫是馬克斯藝術理論的兩大元祖。不過樸氏之功在理論方面爲大，而他在批評方面爲優。大作萊辛傳記，樸氏欽讚頁深。他以反馬克

斯主義者而生，而以正統馬克斯主義者光榮而死，正與柏倫修坦考茨基對照。

(註一八一)列氏文學及批評之問題引用。

Ferdinand Freiligrath (1810-1876)，德國那時第一流政治詩人，也是優秀的詩人。民情于一八四八年之革命，一度亡命，浪漫派末期最有天才的作家，融合法國浪漫派法國自然派及東洋趣味，多關于政治慷慨悲歌，而不失其藝術價值。加入新萊茵新報，與馬克斯交誼甚深。他的詩亦受馬克斯之感化甚多，梅林說他的詩中有馬克斯的精神痕跡。——世界文學與無產階級。

(註一八二)見列氏前書。

(註一八三)爲生活認識的藝術與現代。據藏原唯人岡澤秀虎所引用。

(註一八四)前文

(註一八五)關于馬克斯主義批評任務論綱

(註一八六)見藝術與社會，第一章社會美學考察之本質與必要。

(註一八七)前書前章。

德國修培爾貝爾以莎士比亞之神往英雄，及在悍婦之馴服(Tue Taming of Shrew)中嫉惡新女性，哥德在浮士德中以孕女爲不德，都是不良的傾向文學。但退爾美爾以爲如果無產作家 Gaiermans 的希望之破滅表現資本主義之實際魅力，如果這傾向是由現實之客觀底藝術底描寫而來，不能作他是讚美資本主義之結論，則亦不能否認Sophocles莎氏哥德之正當。'他們不過是以藝術方法，表示爲生產條件特質的及由其產生的社會關係所決定的人們之命運取如何形式'。這是非常有味之言。一定要把資產階級個個寫成殘暴而卑劣小人，將無產者寫成聖人，才算是好的傾向，無異中國三個銅板一本的舊小說飛駝全傳中以人名寓褒貶的可笑。壞人一定叫作'胡塗'，好人的名字也好聽。這只是令人發笑而已。有意的傾向不僅因歪曲現實，而破壞藝術，且亦于事無補。

(註一八八)爲生活認識之藝術與現代。

（註一八九）亨利克·易卜生論

（註一九〇）'現代"英雄的"俗人們之反無產階級底傾向，非常損害他們藝術的效能。'——羅生斯脫克曼的兒子。參看藝術與社會生活。

（註一九一）瓦氏前文。

（註一九二）格列夫·烏斯彭斯基論

（註一九三）瓦氏前文。

（註一九四）藝術與社會生活。此種思想散見其全部著作中者甚多。

（註一九五）前舉論綱。

（註一九六）民族主義有兩個時期，兩種性質：整個民族爲抵抗他民族之侵略壓迫，求經濟政治文化之獨立與向上，這是進步的，這時沒有民族戰爭，自國經濟必成爲附屬的被榨取物或被蹂躪而落後。如法國革命，也是一種民族運動。如普法之戰，俄國抵抗拿破崙之戰爭，都是進步的。然而民族主義一變爲帝國主義，或在國際無產階級革命時代，還幻想俾斯麥明治的道路，就是反動的，前者如大某某主義，後者如凱末爾等。民族革命一國民運動本身是民主的，是有產者性的，然而在前者情形下，它的範圍是全民族，是叛逆的；後者則只是一部分人的勢力擴張，借全國民的名義，是反動或保守的。質言之，爲圖一國經濟文化的進步的民族主義是革命的，阻礙一民族或一階級經濟文化之前進者，是反動的。民族主義文學只有前者價值才會高。列寧所謂'落後的歐洲，進步的亞洲'。其意即在此。所以近日民族文藝云云，不獨是曾琦的老套，而其反動性還要更大。這不過是御用文學，紳——資產者文學之一新變形而已。然而，'壓迫他人，賢者也變成愚者'，從來沒有一個眞正偉大學者詩人是禁衛軍，憲兵，臣妾和偵探的啊！

（註一九七）瓦氏'對于中央宣傳部報告'的綱領。

（註一九八）本節前部採平林初之輔的論文（見附錄）及其儲家藝術價值理論之批判之意見者甚多，應該申明出來。

(註一九九)托氏在文學與革命中還說過:‘我們非常知道同人們政治的認識,不穩固不可靠。然而如果我們除去Filnyak,除去“Serpion兄弟”派,V. Ivanov,Tikhonov,Polonskaya,如果我要除去馬雅可夫斯基和葉雪林,那麼,我們除了幾張未來的無產階級文學的不兌現的支票以外,還有什麼東西呢?這不是明白說政治與藝術價值并非一個東西麼?

(註二〇〇)布哈林在其史底唯物論中,也說文化各部門之價值的話,雖然其錯誤之處不少,但這一點應該是每個馬克斯主義學者所沒有否認的。

關于日本文藝論戰可看鐵塔書院發行之藝術與馬克斯主義。

(註二〇一)湼娒美爾說:‘藝術作品因其藝術價值,給與衝動(Shock)于作品之發生的思想和問題,即好久以前已失其生命者,尚保持其意義;這事實,克雪爾也承認’。我順便說一句;我們鑑賞藝術往往是有點所謂‘托古改制’‘借屍還魂’的性質的。換句話說,就是將我們的思想感情和書中的思想感情的擴大和着色結合起來。古代藝術對於我們之有意義者,此即其一端。譬如讀斯巴達卡斯的故事與起自己叛逆的感情,因聽顛龕動自己的感憤,看卓文君聯想到自由戀愛,古代希臘羅馬的英雄,亦可作法國革命的模範人物。一篇作品因人而印象頗爲懸殊者,因自己的經驗和書中情思聯想的不同亦其一因。自然,這也有一定限度,而不可過于牽强。

(註二〇二)藝術與社會生活及其他。

(註二〇三)這自然不是完全的界說。不過在尚未得充分好的結論以前且以此爲命題。

(註二〇四)參看經濟學批評序言。

(註二〇五)關于一般所謂左翼人們對於資產者的藝術以及古代遺產的否定態度,略說數語于此:

湼娒美爾謂過去藝術不僅作爲過去心理生活之資料有重大的文化史的意義,藝術價值更是存在的。社會主義藝術沒有先行的歷史階段形體的藝術不成。無產階級必須知道

過去之藝術；修特列貝爾說，抄蘭爾，馬克斯，恩格斯在政治經濟之領域上，得力于Ricardo等，在哲學上得力于黑格爾者，是一般知道的。社會主義世界觀者，不是單單無產階級之人生觀及其感情之沉澱物，又是在更大的度數上，爲本身長期之歷史發展之成熟果實。(但列捷尼夫添加一句，這人生觀與感情是通過鬥爭中來的)。托洛斯基在蘇俄共產黨文學會議上演說中，道：'我們在如何意味上可以介紹普希金于勞動者呢?階級底無產者之見地，普希金沒有。而共產主義心情的整個表現，原來就沒有的。自然，在普希金詩中，無論談什麼有優美的詞藻。但這詞藻他不是用以表現貴族社會關係的麼!那麼，我們爲理解農奴所有者的待從者的貴族迎春送秋而勸勞動者讀普希金麼? 自然普希金有這要素。因爲普希金生長于一定之社會根源上。但是，普希金所給與于自己心情的表現，是充滿綜合于各時代之藝術的——又一般心理的經驗中的，這在現在，也是値得用的東西'。又在文學與革命中說：'像以爲一切階級完全乾淨從自身產生自己的藝術者，其小兒之思想乎?' 又，'歷史底人類創造，是傳統。……無產階級不將舊文化要素攝取同化于自身之中，不能進而作新形態文化建設'，又，'勞動者要從莎士比亞哥德普希金杂斯妥也夫斯基的作品中取出者，是對于人類個性熱情情感比較複雜的觀念，對于人類的心理作用及潛意識狀態更深澈的了解。……。'列寧亦以文化是連續的，不是海外飛來的東西。恩格斯還說沒奴隸制度也就沒有共產主義。

(註二〇六)爲生活認識之藝術與現代。

'如果舊藝術是被動的，裝飾的，無意志的，那舊藝術就不能有什麼作用了，然而與沙皇的專制奮鬥，與黑暗腐敗的俄羅斯奮鬥，舊藝術實有光輝偉大可敬的功績。惜乎楮沙克不能明白而已。'——瓦氏同文。

無產文化協會以被動性衰弱性瞑想性爲資產階級之特徵，亦非完全之了解。資產階級經過幾個發達的階段，最初是緩慢的文化的高揚，爲支配而作頑强的鬥爭，革命資產階級的藝術家，如萊辛羅勒達維娶多芬雪萊與拜論海涅與佛烈里格拉特對于我們是如

無產文化派的人們說的麼？其次，是資產者勝利，威力與文化之開花頂點的時期，然而巴爾札克非常明瞭社會生活之力學性，至少馬克斯評價了巴爾札克的社會意義與作用。無產文化派人們的話如果有一點對，那只是適用于資產階級文化之下降期，頹廢期，沒落期而已。——列捷尼夫前書。

如果頹廢期的許多主義是替資本家做廣告，則左翼先生們亦無非是想爲革命時代的領袖和民衆做廣告而已。同樣是炫奇，求不'沒落'而已。

（註二〇七）所謂藝術只有時代價值階級價值云云，過去藝術至多只有博物院裏的價值，新藝術要是創造新社會的武器云云，一看起來眞像是什麼唯物史觀的，其實這只是最庸俗的階級主觀論，最朴素粗糙的（naive）相對論。過去三七二十一，一萬年後的數學家也未必否認，資產階級數學二加二等于五，無產階級未必要等於六。自然，數學也是有階級性（我曾譯日本小倉金之助博士階級社會之算術于一般雜誌），但并非客觀的眞理隨階級不同而懸殊。樸列汗諾夫的門下，俄國現在馬克斯主義碩學亞克賽利洛德（Axelrodorthodox）女士在其托爾斯泰論中說得好：'無論將史底唯物論應用于一般的全體上，或比較的個別存在上，但總不可否認一個永久眞理——在某時間上，某空間上，某現存條件上，A是A。'她說托爾斯泰在創作上，是以經驗客觀地寫實地在一切性質之歸納中，在宇宙之辯證的連繫中觀察其所見所感的；所以創作家的托氏是辯證家，是眞正人本主義者。讀過樸氏費爾巴哈論的有名序文者，當知 Heraclitus 的相對辯證論是和Zeno的絕對相對論——詭辯不同的：他否認眞實的存在。

（註二〇八）道德也一樣。固然道德是發生于社會的必要，且隨着社會而變遷，然而在這變遷中并非沒有連續性，沒有一定公律可尋的。固然野蠻人以殺老人爲道德，然而畢竟是最原始野蠻人的道德呀。固然封建時代以忠臣爲榮，到現在保皇黨只是一個惡劣的頭銜，然而這并非說無所謂道德，從前認爲惡者，現在皆認爲善，從前所謂善者，現在皆變成惡。道德隨社會而變遷，然而社會總有共同的需要，在這比例的變化，函數的變化

中，是態有一定的比率和變化原則之中所含的代數公式的。道德不是絕無抽象客觀的軌範，猶之藝術之美不是絕無客觀法則之存在一樣。譬如，非利己的個人之刻苦純潔，犧牲個體以利大多數的行爲，無論何時應該是認爲道德的（這自然並非就是道德原則，不過是舉其一例而已）。那麼，爲資產階級犧牲的將軍，我們應該認他爲道德麼?不錯，資產階級應該褒頌他，而無產階級又將詛咒他，然而資產階級並非大多數，而擁護少數殘賊多數是與道德原則衝突的呀。否認道德的存在，否認道德律的存在，以爲革命者只要革命就是道德其他任何行爲皆在所不計者，是Nechaev主義（參看樸傳註二五），不是馬克斯主義。著倫理與唯物史觀的考茨基，著經濟决定論——關于正義——善——靈魂——神之起源及進化之研究的馬克斯的女婿 Paul Lafargue，都沒有說這個話。果然如此，我們又何以罵反革命者是走狗是無恥呢。這裏所說的也許會引起誤會，不過我覺得這與空想社會主義者之見解沒有什麼相同，我並非承認道德是絕對的，不過不承認謂沒有道德之相對的客觀原則而已。

（註二〇九）所以，日本青野季吉不正確的所謂'目的意識'論'目的意識之昇華'論，在這意義上，倒是正確地理解這事實的。有自然發生底無產文學和帶入目的意識的無產文學——馬克斯主義文學。前者是歷史底必然，是廣義的無產者文學，凡 of the Proletaria, by the Pro , for the Pro，者，應皆入此種範疇，而這種文學之最本質的作品，應以無產者自身的作品，這樣，才會'眞摯'。後者則代表先鋒份子的意識，換言之，其意識非由個人之靈感而感得，而是由馬克斯主義革命政黨（而且還要是正統派）之最高方針所規定。不限定每個無產者都加入無產政黨，亦不限定篇篇無產文學都是馬克斯主義文學。若忽視或含糊否認這區別，會發生許多弄不清的論理的。其實蘇俄左翼大理論家烈烈威支也說，'無產者文學云者，我認爲是以先鋒之眼來看世界的文學'。

（註二一〇）這問題很複雜，非數語所可盡。托洛斯基下文化的定義：'文化者，是爲整個社會——至少那支配階級特色的知識與能力之組織底綜合。它包括浸透人類所創造

的一切領域，給與單一系統于這一切的領域'，立脚于這見解，斷定無產者文化無產者文學沒有不能有不會有而且不應有。其精萃之論，願讀者一讀其名著——仔細咀嚼之。無產者文化現在沒有將來也沒有；這并不是可哀的，因爲現在是過渡期，我們要永遠消滅階級，開拓'人類文化'之進路。如果要以爲這是托派的偏見，那麽，列寧在寧缺毋濫中亦表示同樣的意見。雅可維萊夫在其論文文化發展之辯證法和從瓦進到波格達諾夫之轉換中，亦表示同樣意見，列寧讀之，而且贊成。

混姆吳爾在托洛斯基以前已經談到這點，他認爲'眞正勞動藝術，只有藉無產階級完成資本主義潰滅之使命，消滅作爲階級的自己之時才是可能。'修特列貝爾以爲所謂'普羅藝術'這term，意識就不明白。

不錯，未必老幼波格達諾夫的意見全非，列寧托洛斯基全對；或者更如列捷尼夫說的，無產者文化問題與其說在理論問題，不如說在實踐問題。是的，無產者文化在過渡期能夠有其地位，而且也應有的。無產者文化此際向資產者文化所未達到的社會主義文化推移。不過要在廣義上理解文化，則在這過渡期，這鬥爭期，既缺乏過去的文化蓄積與傳統，又沒有剩餘的精力來發揚文化，則這文化之爲過渡性可知。尤其是藝術，是社會底意識的結晶與昇華，要是有無產者藝術罷，應該是由無產者自身體驗的結晶，不是智識份子所可提刀的。不是全生命浸于那環境中，是不易深刻表現那心境的。要叫我們描寫王宮的壯麗，資產階級的奢華，也就不容易寫得出來，猶之儒林外史中的貧人比起紅樓夢的寧榮二府就顯得寒酸之至一樣。不是通過血淚之深淵者，是不會寫出血與淚之偉大文學的。叫沒有到過戰場的我們寫戰爭，幻想一百年也寫不出西部戰線無事出來。再則，有體驗還要有敏感，有敏感還要有藝術才能。藝術，不是容易的事啊——。（關于普羅文化之波格達諾夫之抽象論，列寧與托洛斯基的意見完全是相同的）。

（註二一一）無產者運動與有產者藝術。

（註二一二）偉大的詩人雪萊在其被解放的 Prometheus 序中的一段話，關于社會思

想與文藝的關係說得很好：'有人以爲，我將我的詩章專作直接鼓吹改革之用，或者認爲它是含有一種生活理論之整個體系的，都是誤解。教訓詩是我們所嫌惡的東西；凡在散文裏能夠說得明白的，在詩中無非不是無聊而且多事。我的目的只在使……讀者精鍊的想像和有道德價值的美略爲相接，知道除非人心能愛，感動，誠信，希望以及容忍，那麼，道德行爲的理論不過是撒在人生路上的種子而已——這種子雖然能結幸福之果，但無知的行路者將把它們踏成泥土罷。'(關於雪萊，宜好看 Clutton-Brock, Shelley: The man and the Poet) 社會問題以至階級意識非不可以包含于文藝中也，特不可有意作爲一種手段，損文藝之自由與生命耳。(按雪萊之言，有與瓦浪斯基之現代藝術定義相通之處)

(註二一三)我想，物質之使用價值與交換價值，正與文藝之藝術價值政治價值(或一般地實用價值)相似，物質對于我們必要者，因爲有用，但有用不一定值錢，而值錢者亦許無用；文藝對于我們必要者，因爲能夠以形象，感人之藝術性認識人生，但能感人者在一定社會環境中不一定是有助于社會進步的。而有政治價值的文藝，更不限定藝術性就豐富。

(註二一四)批評綱領

(註二一五)據岡澤秀虎蘇俄文藝理論。

(註二一六)前舉批評綱領

(註二一七)岡澤前書。

(註二一八)烏斯賓斯基論。

(註二一九)前書。

(註二二〇)此係一九二一年文學反響中的話，據岡澤氏前書所引。但岡澤氏謂與他後來的意見不同，藏原唯人在最近俄國批評文學中說瓦氏也比較讓步，因爲他承認文學之'階級性'。但我覺得似乎前後并不大矛盾，而且他一向沒有否認文學之'階級性'的。

(註二二一)文學與革命

(註二二二)社會學上所見的藝術。

詩人 Keats 也說，'美卽是眞，眞卽是美。'

(註二二三)請看梅林藝術與無產階級評論哥德釋勒等的論文，及梅萊什可夫文藝論集俄羅斯革命之預言者。

(註二二四)文學與革命

此段沒有說好，乞讀者恕之。我的意思只是偉大藝術只要盡了藝術家的任務，客觀上必多少是有革命性的。而有意宣傳革命，則不獨未必能達到宣傳的目的，反而損害藝術本身。無論如何革命藝術，總不如以論說或宣傳形式出之爲宜。

(註二二五)這兩大名篇，在中國的命運却和這兩個大家生時的命運一樣。聽說楊丙辰先生譯的强盜在中國第一版賣了幾年還沒有賣完。然而維特都是這樣風行一時。哥德一生是幸運之寵兒，釋勒以窮醫生出身，一生是淚與荊棘的身世。中國的讀者也會捉弄人哩。

順便記起中國唯物史觀'學者'們的一個時常聽見的大意見：古典主義是貴族階級的文學，浪漫主義是資產階級的文學云云。可惜學者們忘記哥德與釋勒是德國古典詩劇的雙璧，忘記了達維是古典主義繪畫的泰斗。忘記了如果古典主義是從文藝復興來的，文藝復興是什麼意義。文藝思潮史這樣講未免太笑話啊。其實從古典主義到未來主義這種種思潮都可說是屬于'布爾喬亞'典型的，至于其種種變化及錯綜關係之不同，容下將來細論之。只有中國出了這些偉大的marxists——

(註二二六)梅林藝術與無產階級中之'哥德與現代'。

(註二二七)梅氏前書'釋勒與革命'

(註二二八)前書'釋勒與現代'

(註二二九)'釋勒與革命'

(註二三〇)'釋勒與現代'

(註二三一)參看梅林前書哥德與現代，釋勒與革命，釋勒與現代，釋勒與偉大的社

會主義者們諸文。

(註二三二)釋勒晚年性格思想一變，和哥德接近，而成爲哥德的一半。

(註二三三)無產者運動與有產者藝術。

(註二三四)文學與革命。

(註二三五)盧那卡爾斯基在其these中論大衆文學問題頗爲精警。實在的，我們要取愼重的態度。不過，文藝之欣賞，我們不僅要顧及'普及'的問題，還要顧及'提高'的問題。不然，無異減低文藝的水準。我們固然不可將大衆看作羣盲，亦不可將羣衆看作神聖——因爲由社會制度而生的教養之缺乏與傳統思想之薰染，在他們的眼光趣味中正有許多保守落後之要素。若僅求迎合他們的心理要求，無論在那一方面是會發生不良的結果的。棒林也說現代德國民衆還不夠理解哥德，而以爲哥德的正確普遍的認識，在將來：然而這一點也無礙哥德之偉大。反之，三國志演義惹起無數萬大衆之欣喜流淚拍案蹈足，但决不是中國第一部作品。藝術，在某種意義上，是有一點'精神貴族'性的。只有在將無來階級的社會，藝術才徹底地量底地擴張提高到無限。這個問題自然也是革命過渡期間的問題；換言之，大衆價值之高决非藝術價値之高。我們决不可囚于這範圍中，最要緊的事，還是要消滅這'大衆'的問題——而這只有革命。中國近來受了日本的影響，也談起這個問題，不過日本是資產階級正在這方面收到大的成功，在讀者層不過幾千人至多幾萬人的中國，這問題恐怕還太早罷。

(註二三六)岡澤蘇俄文學理論

(註二三七)尼古拉一世之左右手的憲兵隊長(禁衞軍總司令)。他奏于尼古拉說：'普希金與臣會後，在英吉利俱樂部以喜悅之情言及陛下，强迫與彼同食者爲陛下之玉體健康乾杯。總之彼實眞正之書呆，但若指導彼之筆與文章成功，實國民之福也'。這是俄皇，保護'普希金之眞相，欲馴服他强横之詩神使立于'公義'，做現狀謳歌者之用心。見模氏藝術與社會生活。

(註二三八)參看本書第九章。

(註二三九)瓦氏爲生活認識之藝術與現代。

如果一階級文學只感染一階級之感情，過去之文學對于我們將喪失其意義，且不舉其他例子，就說天方夜談罷，論時代，論階級，論地域，相隔這樣遠，何以我們還愛讀他，爲其描寫和內容所魅呢？何以這感動古代暴君的故事（這自然只是這樣說），至今還感動二十世紀的我們呢？就是俄國勞動階級也未必拒絕看它罷。它能做哪一階級的武器呢？

(註二四〇)瓦氏前文。

(註二四一)同前。

(註二四二)同前。

(註二四三)藝術與社會生活

中國古代的統治階級對文化文學的政策也是不放鬆的。'言必稱先王'，'有功于世道人心之作'，'罷百家黜黃老'，像放蕩不羈如嵇康，非聖無法如李卓吾者，是爲世所不容的。到了清朝，文字獄和四庫全書，更表現軟硬政策之極端。袁世凱頒布'國歌'，段執政也有二感，孫總理反對自由，現在又有爲國爲民的民族文藝了。曾高談唯美主義的藝術家，曾罵過'黑漆一團'的弟弟，都從事于'註册'的文藝了。我主張：現在凡文學皆須經教育部'審定'，凡欲從事文藝者皆須'登記'予以青白徽章或赤旗章爲證，凡敢唱'藝術家非走狗''爲藝術之藝術'之妖言者，人神共殛之！

托洛斯基也說：'任何階級在藝術上都有隨着時代變化的自身的政策——就是有使藝術表現其要求的自身之體系(System)：例如宮廷及貴族之對于藝術或科學之保護，……'。然而這一點也不是藝術適合于政策，或傾向——進步傾向的藝術就是偉大藝術的意思。托洛斯基說唯物論底辯證法是和自由主義者及民粹派之間關于'純粹'藝術及傾向藝術之爭不相干而超乎這論爭以上的，說僅以馬克斯主義之公律，批評反對或贊成藝術之不當。佐培爾貝爾曾以寓言的文章，嘲笑格林，作給與那現代藝術之暴發戶，倫理學

與美學之分歧者，以及公正地憎惡藝術上無產者的傾向的一切的人們'的文章。大意是說，生育藝的術，是傾向，沒有傾向，藝術是'無精的卵'——母雞還漂亮些，其如鴆的雞卵生不出小雞何！——然而這Irony是不成功的，生育藝術的，不是傾向，至少，不僅是傾向；而多產的雞，也不見得就是好雞；不中用的東西再多些也沒有用。在某種意義上，滿山荊棘不及一朶薔薇。

(註二四四)黨之組織與黨之文學。據藏原譯文。

(註二四五)杉本良吉譯巴黎公社之藝術政策。

(註二四六)至于說'黨在藝術領域一天也不能取自由放任主義原理'是必然的事，在社會鬥爭期，藝術沒有干預政策的權利，而亦只有反動藝術家之敵進步階級的詛咒者。不過'問題在干涉從什麼地方起，到什麼地方止。何時以及在何者與何者之間黨有選擇的義務。而問題不是左翼理論家想的那樣簡單'，問題在不可直接干涉。文學與革命。

(註二四七)瓦浪斯基論文無產者文學與我黨文藝政策論。據岡澤前書。

(註二四八)據岡澤秀虎蘇俄文藝理論。

(註二四九)兼採茂森唯士及藏原唯人之譯文。

(註二五〇)不錯，在這次大會中，對于那巴斯圖派之立場，有赤色處女地派之極端相反的立場，自然得最後最大勝利者，是折衷派的第三立場的政府主張——盧那卡爾斯基與布哈林的意見。而隨着托洛斯基及瓦浪斯基的政治主張的失敗，他們的文藝理論亦不得發展，甚至于被人忽視，也是事實。然而要不是有托洛斯基等的無產文學否定論，也不會有這'公平'的第三者的結論的罷。對波格達諾夫——盧那卡爾斯基抱着很大的好意的片上伸的學生岡澤秀虎也說，'托洛斯基及瓦浪斯基的普羅文化及文學的否定論，結局雖然可說錯誤(?)，但是這由文藝特性之深刻理解而來的文藝政策論，完全是正確的。反之，那巴斯圖一派，那普羅文化之主張(霸權之要求)雖然是正當的，但在那具體的實現方法上(文藝政策)上，完全將政治與文藝關係弄錯了。'然而他說，'於是，這兩者之正

邪，由最完全地承繼波格達諾夫理論的盧那卡爾斯基加以取捨選擇，而成爲黨之文藝政策』，殊不能令人首肯。不錯，盧氏一方面否定托洛斯基之普羅文化否定論，他方排斥那巴斯圖一派之政權干涉論，取棄雙方的主張，作文藝政策之結論，但折衷論之勝利，是各種情形我們常見的必然的事情。再一方面說，無產文化無產科學是他們傳統的寶貝，在初期，他毋寧是援助那巴斯圖派，烈夫派的。不過盧氏畢竟是深解文藝的人，知那種態度亦非無產文化之福而已。其實他反對無產文化論，并沒有什麼深刻的理論，具體的辯証，如果如其同派的 Kogan 及 Maisky 說有戰壕文化，露營文化，共產黨也是文化（政治文化），新經濟政策也是文化（經濟文化），馬克斯主義無產詩也是文化（經濟文化，文學文化），一方面，不過是對于文化所取概之廣狹，嚴正隨便之不同，再一方面謂道在屎尿道在瓦礫，無往而非文化，將文化之全體和文化之一部分混同，亦近于一種詭辯。我只知道列寧也沒有這樣來看文化。但是，雖此如此，盧那卡爾斯基在文藝政策討論會的演說中，批評那巴斯圖派的話，則精彩煥發，具見精神，不妨略譯一點于下：

「……實際上，某種藝術作品要沒有藝術價值，縱然那是政治的，然而完全無味。例如，這作品中要有政治上有意義的某種內容——旣是如此，爲什麼不以政論之形式表現呢？

……現在假定在我們之前有藝術上是天才而政治上不足的作品。試假如像托爾斯泰或朶斯退夫斯基的偉大作家現在作政治上和我們隔離的一篇天才小說罷。我自然知道，像這小說要完全是反革命的時候，我們鬥爭的條件使我們非常迫切，不得不擯棄毀却這種小說罷。然而，如果像這種反革命性沒有，不過有幾分不好的傾向，或者譬如有政治的淡漠，我們自然應該容許這種小說之存在罷。

……藝術底作品，是經驗之特定的組織。（這又是經驗一元論的調子了——編譯者）。由這見地看來，一切藝術作品，沒有例外地，要是有才能的，對于我們總可說有益處。所以在這一方面尚有更加廣大的必要。藝術之繁榮，對於我們，將是這一國的認識上

的優秀的源泉罷。

'說在藝術作品中有和我們僅僅隔絕或單是和我們的傾向不一致的特性，馬上就感爲有害的東西的恐怖，到底從何處來的呢?我們的無產階級應該已充分健康。我們沒有恐怕什麼東西一注意，脚就將爲不同的政治之水所浸濕的必要。'

'我們正當對付和我們之政治傾向不一致的作品，是以充分健全的批評方法來做，決沒有用禁壓的必要。藝術家是人間之特殊的type，千萬不可忘記。我們絕對不能希望多數藝術家同時是政治家。在藝術家中，很多時候正是有那沒有對于思考之極端敏感性，或對于特定的意志行動之傾向的。馬克斯明乎此，對于像海涅哥德的文學現象，能以無比的仔細和寬大去接近。'

'……藝術家有指導的政治理論者，是很少的。因爲他是以不同的方法來組織化那材料的。我們就是對于從我們自身出來的藝術家，也不應對于他的藝術作品，課以狹隘的黨綱之目的。……'

'自然，藝術家能從各種各層出來。然而在最近的將來，他依然以出身於智識階級者爲主，這事不可忽略的。……並且，藝術家是專門家。他創造自己的形式，擴張其眼光，必須費許多時間。因此，他要是從大衆出來的，也必定在某種程度上，和自己的階級分離，接近智識階級的集團罷。

'…………

'我恐怕——在文學上，我們有陷于"左翼幼稚病"之新的邪路的危險。……'

接着他略爲波格達諾夫辯護，及解釋列寧對他他所欽敬的前輩的誤解。他在略爲對托洛斯基說了幾句不相干的批評以後，說論爭之唯一結論是：

'無產者文學作爲我們最要的期待，我們盡一切手段援助之，同時，亦決不當排斥"同路人"。'

最後說檢閱有過于嚴重之勢，結末說，'我們有以我們爲中心，以小資產者文學爲外

固而組織的必要。如若不然，那一切有才能的人們——而有才能的人常是獨自的組織者——將離我們而去而入和我們對敵的勢力中罷'。(據藏原唯人外村史郎俄國文藝政策譯)

不僅非常正確，而且飛活潑的輿論，甚至有補托氏所未及的。同時黨的指導者布哈林也力說文學上有自由競爭的必要，雖然他是不大懂文學的。

但是，隨布哈林失腳，盧氏去職，Bubunov 上台，蘇俄文學理論又一變了。在五年計畫厲行的時期，Auerbach 成為理論指導者。他日當詳論之。

(註二五一)據列捷尼夫前書所引。

然而白德內宜笑皮涅克'對于勞動者是無須乎要的'哩。(但托洛斯基則說皮涅克是必要的)

(註二五二)參看本書第二章樸氏批評政論批評的話。

(註二五三)黨之組織與黨之文學。

第九章　俄國科學底美學及社會底文藝批評之先驅

——樸列汗諾夫與柏林斯基，車爾尼綏夫斯基及其他六十年代批評家——

——俄國文藝批評之特點——從斯賓挪莎到費爾巴哈——樸列汗諾夫三大命題之根源——柏林斯基及其時代——從辯證家到啓蒙者——啓蒙者思想之抽象性——柏林斯基之意義——寫實主義概念之確立社會觀點之提倡——對于藝術本質及藝術批評之意見——藝術感覺之豐富——柏林斯基對于美學任務及其實際之不一致——啓蒙批評代表者車爾尼綏夫斯基——車爾尼綏夫斯基文藝觀之根本思想——車氏對于藝術價值任務之意見——兩種反對論之無根——藝術內容問題之重新估定——啓蒙批評判斷性之缺點——對于遊戲問題之辯證法不完全之反映——美學概念與社會階級之關係之指明——啓蒙批評之缺點——車氏對于文藝批評之態度及其政論批評之特點——車氏藝術感覺之纖細——樸列汗諾夫與柏林斯基及車爾尼綏夫斯基——朵布洛留波夫及其藝術批評——虛無主義者皮沙列夫及其美

學破壞論——柏林斯基車爾尼綏夫斯基之觀念論方面啓蒙論方面之極端的主觀的發展——樸列汗諾夫之總批評——

克魯泡特金（P. Kropotkin）在其名著俄國文學之理想與實際(Ideals and Realities in Russian Literature)中說：'過去五十年間，在俄羅斯，政治思想之表現的出路，就是文藝批評。其必然結果，俄國文藝批評，有無論何國所不能見的發達與重要勢力。……第一流評論雜誌之批評家，是青年智識指導者。…因此，以致一時代之智識狀態，只要將對于那時代給與最強勢力的文藝批評家的名字舉出，就最足以說明其特色了。柏林斯基在二十年代或四十年代，車爾尼綏夫斯基與朵布洛留波夫在五十年代及六十年代之初，皮沙烈夫在六十年代之後半及七十年代，都是當時有教育的青年的思想之支配者。以後眞正政治上之動搖開始之時——卽在進步派之中，也發生二三種不同的傾向——，不是趨于一種統一運動，然而至少代表其傾向之一，爲自八十年代及于今日的第一流批評家者，無疑是米海洛夫斯基。'繼米海洛夫斯基之後，確立馬克斯主義文藝批評，甚至爲今日俄國批評界之圭臬者，我們又可以說，就是樸列汗諾夫了。

克氏又說：'文藝批評，在俄國有其特殊方面的意義，卽文藝批評不限于從純然文學上或美學上之見地而作的藝術作品之批評之範圍。卽主人公是否眞正是生動的人間之典型，其作品之結構筆致是否精妙——固然是第一個應該考察的問題；然而此外還有以眞正卓拔的作品在有思想的人心上所喚起的無數更重大的問題：卽關于主人公在社會上的意義，善或惡，在社會上所演的任務，所鼓吹的思想及其價值；——其次還有關于主人公在個人方面社會方面的行動，以及其行動的社會

原因等等的問題。於是'事實上，藝術上之優秀作品，對于討論某一典型之社會上相互關係，幾乎供給全部的材料了。……這就是上述四大批評家之著述，今日尚與二十年以至五十年前同樣，耐人熱心反覆尋味之故；他們的著述，至今依然有其清新與興味。如果藝術是人生之學校，那麼，這種著述更可當這種稱呼了。'

俄國文學史上的文藝批評，其重要性與特殊性，在克氏的話裏，已經簡單指明了。

談到俄國文藝批評之起源，是很古的事。可稱為俄國最初文藝批評家者，是特萊加可夫斯基(Tretiakovsky, 1703-1769)。在浪漫主義風潮之下，揮批評之筆者，有詩人維尼威依梯諾夫(Venevitinov, 1805-1822)，那堆吉定(Nadezhdin, 1804-1856)，及坡列活依(Polevoi, 1796-1846)，奠新文藝批評之基礎。他們主張，文藝批評不僅要解剖文藝作品之審美價值，尤其應該解剖其主要觀念——其社會意義。俄國文學批評之頂點要素，如俄國文學一樣，從來就帶有社會底傾向的。上述諸人當中，尤以坡列活依那堆吉定最值得注目，坡氏是浪漫主義的大論客，俄國與藝 Journalism 之眞正建設者；那氏是寫實主義堅強辯護者。如果坡氏的功績在確定文藝批評之位置，那麼，那氏的功績即在建設俄國文藝批評確固的根柢(注一)。

然而，使俄國文藝批評多少站在科學的——用當時的名詞就是哲學的——基礎上的，不能不推柏林斯基。俄國近代文藝批評史，實從他開其第一章。現在將從柏林斯基到樸列汗諾夫的諸家稍加敍述，一來是明樸氏淵源之所自，二來也可以看作是一篇俄國近代文藝批評史——至少也可以看作俄國社會底文藝批評前史了。

* * * *

十七世紀初葉荷蘭第一次的眞正資產階級革命後，出現的那偉大的有名磨鏡的革命哲學家斯賓諾莎（B. Spinoza），是近代辯證法唯物論的老祖宗。如費爾巴哈稱呼他的，'近代一切自由思想家及唯物論者的摩西。'馬克斯說，'斯賓諾莎是近代思辯哲學眞實創始者，謝林（F.W J. V. Schelling）是其再興者，黑格爾是其完成者。'他又是近代唯物論的眞實創始者，建立上帝——自然的一元論。然而他的唯物論混有神學的臭味，到費爾巴哈的'人本論'（Humanismus），才除掉斯賓諾莎主義的神學附屬物，集近代唯物論的大成。

費爾巴哈確定思惟（das Denken）與實有（das sein）的關係：'實有是 subject，思惟是 object。思惟由實有而生，不是實有由思惟而生。實有由自己而生，藉自己而存在。實有在自己本身，有其存在之理由。'不是思惟規定實有，而是實有規定思惟之費爾巴哈根本思想，也就是唯物史觀的基礎（註二）。據費爾巴哈的意思，'物質不是精神產物，精神本身不過是物質之最高產物'（恩格斯說的）。他說，'藝術宗教及科學，不過是眞實人間本質之現象或顯示。'馬克斯在關于費氏論綱第六條中說，'人間之本質即社會關係之總和'。這不獨比費爾巴哈自己說的還要明白，而也最足以表示馬克斯的宇宙觀與費爾巴哈哲學之連接了。

俄國第一個大批評家柏林斯基及六十年代批評家代表車爾尼綏夫斯基，是應用唯物論及辯證法——不過他們沒有將這兩者綜合起來——于文藝批評上的思想家。尤其是車爾尼綏夫斯基，如樸列汗諾夫說，他的有名的學位論文，藝術與現實之美學底關係，即應用費爾巴哈唯物論的一般原則于美學問題的唯一例證（註三）。在種種意義上，這兩大思

想家批評家是樸列汗諾夫的先驅和先師。關于樸列汗諾夫從他們承繼來的一般理論，已略散見于各章。在這裏略爲加以綜括的敍述，同時與朵甫洛留波夫及皮沙列夫的關係，亦連帶稍及之。樸列汗諾夫關于車爾尼綏夫斯基及柏林斯基寫了許多著作，尤其是兩大卷車爾尼綏夫斯基論——其哲學歷史及文學觀·其經濟及政治觀，和論文柏林斯基之文學觀等，更不僅是介紹批評他們思想的大作，同時也是展開他自己理論的文獻。在這裏，只能根據樸氏之所述，略加介紹而已。

樸列汗諾夫藝術論的三大命題——藝術是藉形象而思索，藝術是生活的表現，藝術的形式必須與其思想一致——都是在柏林斯基美學綱領之中，同樣也是車爾尼綏夫斯基所主張，不過由樸氏更加以發揮和充實而已：這是我們已經說過的(註四)。

在第二章中，我們關于樸氏係政論批評家抑係科學批評家討論了許久。

樸氏說：如果柏林斯基是我們'啓蒙者'的元祖，那麽，車爾尼綏夫斯基就是其最大的代表者(註五)。我們且更略爲前進罷。

柏林斯基開始活動的一八三〇年前後之俄羅斯，正封建的農奴制度與官僚主義肆虐之秋。一八二五年'十二月黨'之傾覆帝制運動慘敗，當時最急進的貴族智識份子幾乎皆被處死刑或被流于西伯利亞，言論自由剝奪無餘，世上爲最官僚的，最卑鄙的思想所支配。這正是普希金憤世嫉俗之日，也正與敝國之現在無異了。讀者試想起第七章中所引的赫爾岑的話罷。然而到了三十年代之初，從這黑暗與沉默之中，在青年之間開始燃燒起自由思想之火花。這就是當時莫斯科大學間各種研究

會之勃興。尤其以斯坦克維支會與赫爾岑會，在俄國思想史上占非常重要的地位。前者是以大學生斯坦克維支(Stankevitch)爲中心的研究會，由共鳴于德國觀念哲學，尤其是謝林和黑格爾的思想的學生所成。通過藝術之自我與世界精神之溶合——這德國浪漫派之思想，對于在當時暗淡的現實生活之中生活的敏感的俄國大學生，給與如何僅有的喜悅之光啊。當時知識階級之中的這種理想主義的傾向是如何發生的呢？這就是他們先鋒的知識階級一種對于現實的叛逆。而因爲現實沒有進到那步田地，他們的叛逆，必然必踏着浪漫的，主觀的，'自己完成'之道。然而隨着現實之進行，在他們對于現實不得不決定某種現實的態度之時，他們的叛逆愈是浪漫的，則他們亦必愈容易與農奴制度及官僚主義之現實和解。這是由爲貴族地主的他們之社會地位決定的。他們求這個答辯于黑格爾哲學之中。'一切存在的是合理的'——這黑格爾的話，即成爲他們的口號了。

與這斯坦克維支會對抗的，即以對于俄國社會發達給與巨大影響的思想家，社會運動家赫爾岑(當時莫斯科的大學生)爲首領的學會。前者以愛好抽象哲學思索的大學生爲主，反之，後者則是由實行的潑溂的學生而成。他們爲法國空想社會主義者聖西門的思想所動，以'最貧乏的最多數的社會階級之幸福之向上'爲其理想。他們的研究會較之斯坦克維支的，實代表較低階級的意識形態，而社會底地，比較是革命的。然而他們的理論原來就是空想的，至少也因爲不立脚于俄國之現實，在與現實之鬥爭上，也必容易粉碎了。一八三四年'赫爾岑會'被解散，赫氏及其許多會員流竄各處。赫爾岑後來到德國，研究黑格爾左派之哲學，歸後在思想上實際上，大影響于故國之社會。

這樣，一方面德國觀念哲學之壯大體系，主觀底'自己完成'，與農奴制度之現實之和解，他方面法國空想社會主義者如火的社會理想，道德底宣傳，現實之唯心底否定——這是三十年代俄國之精神潮流。這兩種東西不得不結合爲第三種東西。而至少在思想上，尤其是在文學理論上，負着將它們結合的使命者，就是出自'斯坦克維支會'，後經過赫爾岑，攝取黑格爾——費爾巴哈之思想的我們偉大的柏林斯基(註六)！

柏林斯基文學見解的變遷，可說有兩個時期。卽在其活動的初期，他是站在黑格爾辯證法見地的。在那有名的'與現實之和解'的時代，他以理解那爲歷史發展之一定行程之產物的現實爲目的；對于與現實隔離的理想，表示輕蔑的意味。開始執筆出現於文壇，完全在理想的德國哲學影響之下的柏林斯基，一面高唱'與現實調和'(註七)，一面主張藝術'是自然之生命之一般觀念之再現，其取材的問題是宇宙之問題，不是窮人及他們瑣屑事故之問題'。他在論普希金作品之中，事實上是根據對于美及眞的這唯心的見地，說明俄國文學到普希金之徑路的。

然而專制政治之日益暴虐腐敗以及在赫爾岑，巴枯寧之影響之下，他拋棄德國哲學的見地，正視而批判當時俄國之現實了。'某種"現實"之否定，也是其自身之辯證法底發展——卽其固有的內底矛盾之發展之必然產物。……他在一切之道德傾向上，到底不能生活于與現實調和之中，而他的調和也不過是一時的休戰，他不得不將其"否定之觀念"，給以他的，已經完全不是辯證法的方法的根據了——他將那"否定觀念"從關于人類個性的抽象概念引出，而以爲那個性，有從"非理性的現實，平民，及野蠻時代之傳統之可厭的枷鎖"解放之必要。然而他是求其支點于這抽象之中，他由辯證家轉化爲"啓蒙者"了。'(註八)

'啓蒙者',——如我們在任何啓蒙期所見的——,在其同時代之一切關係之批評上,通常是由某種抽象的原則出發的。柏林斯基思想之新方向——個人抽象概念上支點之探求——在社會政治方面,將他導于法國空想社會主義;在文學方面,將他導于他現在所宣言爲人類之高貴的辯證士的釋勒之復歸(返于釋勒!)。生活後期智底發展向歐洲哲學思想發展的方向前進的柏林斯基,從黑格爾轉到費爾巴哈了。在他的論文關于一八四六年俄國文學之意見中,尤其顯著地是發揮費爾巴哈哲學之根本命題。'如果我們要問,爲現代俄國文學之特徵者是什麼呢,那麼,我們可以答道——與生活,現實之日益接近,對于成熟及壯年期之日益接近。'在他死之前不久說:'我國文學是意識底思想之果實……然而完成這目的,只有通過那排去一切理想的,藝術之與現實之完全的一致……。'他這一切的意見,'車爾尼綏夫斯基是無條件地贊成,而將柏氏的思想,含在他對于俄國文學之一般任務及其發展之各期的狀況的見解之根底的俄國文學之哥哥里(Gogol)時代概觀中之著者,是有以柏林斯基事業之繼承者自命的完全權利的。'(註九)

'然而費爾巴哈對于脫離空想的感性——現實——的研究,"不過是將黑格爾本質上極正確的思想之翻譯爲唯物論的文字而已。……這深遠思想之翻譯直到馬克斯才正當地完成而爲唯物史觀之根底。而在費爾巴哈及其直接後繼者——柏林斯基及車爾尼綏夫斯基也在內——,將黑格爾思想之翻譯爲唯物論之文字,是極其簡單,而留下一個不完全的形式——雖然是唯物論的本質,反而成爲對于現實的觀念論底態度之源泉。……俄國時間空間的條件,使柏林斯基不得給其否定觀念以基礎,而不得不以藉抽象的個性權利之名義而作的與現實之鬥爭滿足…

於是柏林斯基在其文筆活動之後期，車爾尼綏夫斯基自其當初，他們政論底，及在很高程度上，一般文學底見解，貫以"啓蒙者"所固有的觀念論了。在這意味上，柏林斯基後來稱他自己的"現實概念"爲新的之時，他是完全對的。這實際上，與柏氏初期作關于鮑羅丁諾戰役的論文之時他所理解的現實比較，是新的東西。以前他之所謂"現實"者，是俄國現存社會關係之總和之意；而他以不得曝露其固有的內面矛盾的理由，以屈服其前爲義務。現在呢，在柏林斯基以及後來的車爾尼綏夫斯基，現實之概念，已與存在的事物之總體之概念不一致了——我們已經看見車氏說，存在的事物屢趨于虛僞，也會是與現實不合的空想之產物的。因此，對于現實之注意，在他們，——只要他們是啓蒙者——首先就是人們在脫離空想底虛構，而將服從自己本身之本性時，對于得以存在以及必定存在的東西的注意。不過雖然如此，柏氏與車氏對于文學若是以存在之事物之正確表現相勸勉，則必是如此——卽他們堅固地深信，藝術文學愈正確地表現人與人間之相互關係，則人們亦愈快地看出這些關係之"不合理"性，因而他們亦愈快地能夠藉自身本性之要求，更說正確些，藉"啓蒙者"主觀理性之指示，加以匡正了。因此，文學批評之第一任務，無論柏林斯基的見解或車爾尼綏夫斯基的見解，都以爲是對于由藝術文學所表現的人類相互關係上的非合理性的說明，是毫不足怪的。此外，我們指出文學活動晚年的柏林斯基見解之特色，同時必須鄭重指出，他在本質上成爲"啓蒙家"者，只是他拋棄不斷地吸引他一直到也生活之最後的辯證法見地之時。我們已經指出柏林斯基如何往往成功地對于文學現象給與辯證法底說明了（註十）。我們可以想到，我們關于柏林斯基所說的，不過是一面的解釋。重覆地說，柏林斯基辯證法的傾向

極強，比費爾巴哈更要強了；而他就是在他活動的晚年，常遠不是判斷爲一個"啓蒙者"所能包括的。不過他站在"啓蒙者"見地的時候，他以他特有的才能——發抒後來我們六十年代之批評，即主由車爾尼綏夫斯基及朵布洛留波夫所忠實地發表的見解。這就是我們稱他爲我們"啓蒙者"之元祖之所以。'（註一一）

在柏林斯基活動的後期（因時勢的需要），固然不僅是一個文藝批評家，尤其是一個社會指導者（政論批評家，啓蒙批評家）；但我們要知道柏林斯基的意義，是不僅乎此的。如樸列汗諾夫在二十年間論文柏林斯基文學觀結末中所指出的，柏林斯基在文學說明上是如何輝煌地運用辯證法。尤其是在柏林斯基的晚年，見解最成熟之時，幾乎不站在抽象底見地，非常屢屢做一個辯證論者表現于我們之前。'最高程度上重要的事，即是柏林斯基于其晚年，……在社會階級與階級關係之歷史發達之中，看出批評之究極階段。他的批評與同時代的急進的德國哲學思想發達的傾向完全相同的傾向遂反者，只是他拋棄辯證法見地站在啓蒙者見地之時。'（註一二）

開始運用辯證法唯物論于文學批評的柏林斯基，雖然沒有徹底地圓熟地將黑格爾費爾巴哈的思想結合起來應用于文藝上，然而他是在科學美學之建設上的第一個工程師，以及在俄國文藝批評史上除了樸列汗諾夫以外沒有第二個人足以並肩的特殊偉大天才，是誰也不能否認的事實。在這意義上，樸列汗諾夫是他的最偉大的繼承者了。

此外文學批評上柏林斯基最重大的功績還有兩點可說的，第一是開始確立藝術底寫實主義之概念，並且加以傳播；其次是社會底觀點，人生底觀點之提倡。

在其一八四三年最初發表的論文文學底空想之中，他作這樣的結論——謂一直到當時，俄國並沒有眞正文學之存在。因爲文學家應該生活呼吸于國民生活精神之中，而將國民內生活之深的秘密與靈感，表現于其作品之中。

'在我國，還沒有文學——我以高興而喜歡之情反覆的這樣說。爲什麼呢，因爲我在這眞理之中，看見我們將來成功之保證。……高尙的貧窮優于空虛的富。不久，這個時候要來的，敎育的廣大之流深入俄羅斯，國民的智識眞相分明現出，而那時候，我們的藝術家作家們，將在其一切作品之上，留下俄羅斯精神之記號罷。然而現在我們必要的事，就是用功！用功！用功！'

文學應該是國民生活，國民精神之表現。因此文學決不是能夠脫離國民生活而那麼樣發達的。眞實的俄國文學，在俄國國民智力眞相明現之時才能發生。但如果文學應該是國民生活之表現，那麼，從外國輸入的是不行的，它必須是生于那土地，與那地方的現實密結着的。這已經可以看出他的寫實主義之萌芽。

他在翌年所作的第二篇論文俄羅斯之小說與哥哥里之小說論中，一面正確地評價新寫實主義者之哥哥里之出現，同時，更使其思想發展了。

'在哥哥里小說中，生活之完全眞理與結構之單純融合着。他對于生活既不阿諛，也不誹謗。他對于生活中所有的美的與人性的一切之出現表示欣然，同時一點也不掩其醜惡。無論何時，他是忠實生活到底的。這在他作品之中，從原物之表情到臉上的雀斑，一切都好像是以可驚的類似描洸的眞實的肖像畫。'

這寫實主義思想，是他文學論之基本；這思想一直到他拋棄初期謝林式之藝術至上主義底立場，移到以費爾巴哈之哲學為基礎的唯物論底社會底立場的晚年，沒有離開他。反之，他的一般見解愈是社會底地，則這寫實主義之概念，愈在其文學理論中占重要的位置，使他在這裏建立可以稱為'社會底寫實主義'的藝術上之基準。這寫實主義的見解，後來更為車爾尼綏夫斯基等所接受。

在他做黑格爾的忠實弟子，傾向宣傳純藝術的初期，他還說藝術是'美之具象'，'自然全生命之觀念'之再現，應該表現的'不是今日的問題，而是世紀的問題，不是一國的利益而是世界的利益，不是一黨一派的命運而是世界的命運'；於是他以像歌德，莎士比亞似的嚴密的客觀藝術，真正藝術的'永久'創作，為文學的理想，而排斥如當時法國文學含着的世俗底社會底的動機的藝術。然而因為對于藝術及時代的敏感，他站在實際批判的立場，高唱'真正之詩是人生與現實之詩'，熱心地證明'創作之自由容易與獻身于現代一致'了。他過去對于為自己完成及理想藝術的一切偉大崇高真理的憧憬與熱愛，現在變為為俄國現實可悲狀態中的人們而盡力的熱情了。他不客氣地暴露現實，在文學作品之中無論何時他要是發現或是感到其中虛偽，橫暴，自私，對于專制政治的擁護，一切形式上之奴隸制度（婦女制度也在內），他即以其全部精力和情熱，和這些害惡奮鬥(註十三)。這樣如克魯泡特金說的'他是文藝批評家，同時是政治記者。他成為最高人道主義之教師了'。他在一八四七年俄國文學之見解中指示當時文學的狀態與任務，讚美哥哥里偉大的成功，高唱集中全注意力于大衆，表現現實的普通羣衆，與'真實的現實之再現'之藝術定義相應。

他又在這論文中表示他對于藝術價值的意見說：

‘社會最高，最神聖的利益，是平分于各份子之上的眞實之幸福。到這幸福之道——是認識，而藝術達到這認識的目的有不下于科學之力。這樣，科學與藝術是同樣的必要，以科學代替藝術或以藝術代替科學，都是不行的。’

這思想，後來得啓蒙家的車爾尼綏夫斯基朵布洛留波夫更加以發揮，但根底實淵源于柏林斯基。

此外，爲今日馬克斯主義文藝理論家所接收的藝術之特質——藉形象而思索——，藝術性之要求——藝術家應該表現而不是論證，應該藉形象思考而不用推理法思考——，這些辯證論的見解，都是出自柏林斯基，而爲樸列汗諾夫所採取的。柏氏又舉出描寫眞實，作品之觀念係具體底，觀念與形式之一致，形式之統一等等，爲藝術之規範，也無不是在文藝理論之發展上爲重要之貢獻，而爲樸列汗諾夫所首肯而加以發揮的。樸列汗諾夫所提出的藝術批評之兩大規範——將藝術作品之思想從藝術的文字譯爲社會學的文字，以及藝術價值的分析——，成爲今日社會學批評之古典原則的基準者，也是出自最大天才柏林斯基，經樸氏加以變換和發展的；換言之，樸氏不過是將這原則從觀念論底哲學的文字翻譯爲唯物論底社會學的文字而已(註十四)。

還有一點，作品批評家的柏林斯基，決不僅在理論方面是偉大的，他更有卓越的藝術感覺。不待言，這是偉大批評家之重要資格。自然，藝術底感覺云者，並不是神秘的東西，而主係由素養而來。鑑別眞正優秀的作品與似而非的藝術，正有待于高尙的‘趣味’與深厚之素養的。他從當世羣星輝耀的無數作家之中，選出普希金，萊孟托夫，哥哥里爲

眞實的藝術家，開始發現這些人的偉大，確定他們在俄國文學史上之地位者，實在是柏林斯基。在他死之不久以前，老早就認識岡察洛夫，屠洛涅夫，格里郭洛維奇(Grigorovitch)，桑斯妥也夫斯基等，當時新人之價値；將他們送出于文壇者，也是他。他推進由普希金，萊孟托夫，哥哥里所代表的三十年代之寫實文學，建設俄國新批評，給與醞醸素于四十年代的俄國文學。在這一點上，就說他是產生五十年代六十年代之俄國文學所謂密月時代的大恩人，亦非過言。從三十年代到五十年代的俄國著名作家，幾乎沒有一個人不是藉柏林斯基評論之力，見知于文壇的；當時的作家皆以柏氏之一顰一笑，感覺自己的喜憂。他在當時的文壇幾有獨裁官之觀。他又是文體之巨匠。遒勁之筆中，有他最同感的人格之極眞實的刻影，與讀者以深銳的印象。執筆于文評之同時，又是當時進步思想之護法與導師。在其與哥哥里有名的書信中，實含着俄國改造的綱領。'俄國之救濟，在文明與人道主義之成功，在使國民明白人生之價値……俄羅斯所必要的，是常識與正義一致的權力，和由此而來的盡量嚴密的實行……俄國最生動的國民問題，是農奴制度與肉刑之廢滅。'這呼聲，柏林斯基藝術底地表現于其論文之中，爲以後文學底政論思想之根底，遂促進農奴解放之大改革(註十五)。屠格涅夫尊之爲'俄國的萊辛'。他在論普希金之後，說在俄國以拜崙式熱情之力，摘發當時的虛僞薄弱者，在藝術家立場上有哥哥里萊孟托夫的抗議，在批評思想的領域，就是柏林斯基所爲的了(註十六)。

這偉大批評家在尙係壯齡之日，逝世于慘澹的反動陰雲之中。以後六十年代的批評家，尤其是燦爛的車爾尼妥夫斯基追蹤他啓蒙批評的精神與思想；到了樸列汗諾夫，才將柏林斯基開始運用的辯證法與唯物

論哲學，成熟地綜合展開起來了。

將柏林斯基晚年，尤其是對于一八四七年俄國文學之見解中的社會底方法更加展開，使我們看見理論上實際上社會批評之壯麗的典型的，是車爾尼綏夫斯基。

柏林斯基說，眞實美學之任務，不是決定藝術應該怎麼樣，而是要闡明藝術是怎樣。如樸列汗諾夫說的，這是完全相當于受過黑格爾辯證法的教育的，眞正天才的思想。'但是，思想與實際不一定一樣。柏林斯基爲解決課與美學的課題，必會從各方面曝露藝術與社會生活之關係，將這最後的東西從科學底——即唯物論底見地加以說明。這件事，黑格爾自身沒有做。反之，柏林斯基在其文學底判斷上，和黑格爾分袂，往往離開他說的金科玉律，他已經常常開始判斷：藝術應該是怎樣的東西；而不是論藝術是什麼東西了。簡單地說，他時常在做一個"啓蒙者"而議論。在這一方面，車爾尼綏夫斯基是他的事業之最顯著的繼承者了。爲"啓蒙者"的車爾尼綏夫斯基，較之在藝術理論上，反而是由藝術理論引出的實踐結論方面，還更有多的興味。但是他以爲，費爾巴哈的哲學，使調和理論與實踐的，藝術應該怎麼樣的實踐底思辨，有放在表明其眞實本質的理論的堅固基礎上的可能性。美學之實踐課題，在返于現實之中。車爾尼妥夫斯基藉費爾巴哈哲學之力所確定的這個命題，在他一切的批評上指導他。'（註十七）

車爾尼妥夫斯基活動的時代，是有名的'六十年代'，這在藝術方面，是龔察洛夫，屠格涅夫，涅克拉梭夫，阿斯托洛夫斯基，格里哥羅維奇，托爾斯泰，朵斯妥也夫斯基之所謂'七星'活躍之日，同時也是俄國

社會全體，達于批判精神之最高點之時。一八六一年農奴解放雖然實行了，但因政府之欺騙方法之故，未與農民以眞實之幸福。介乎一八六一年前後，先集中于農奴解放，後趨向于社會各方面的批評底精神，勃然抬頭了。四十年代五十年代之耽美主義之影消失，批判之時代來了。於是民粹主義起，社會主義勃興了。這是平民智識階級之實證主義，對于貴族智識階級之理想主義的勝利。而站在這運動之最尖端者，就是車爾尼妥夫斯基(註十八)。

啓蒙批評政論批評最輝煌的代表，人民主義最偉大評論家車爾尼妥夫斯基對于藝術及文學的見解，表現于其學位論文藝術與現實之美學關係及俄羅斯文學之哥哥里時代概觀中。這一方面是將唯物論者費爾巴哈之思想開始應用于美學之領域；他方面如前所述，是使柏林斯基晚年的見解發展。在這裏，他特別高唱藝術之社會底意義。

車爾尼綏夫斯基是十九世紀最大思想家之一。以其英邁的思想眼光賅博的學識修養，在哲學上歷史上文學上經濟上政治上這一切的領域上，留下他卓越光輝的偉大著作。雄偉的氣魄，深博的才識，光彩的文筆，眞足千古。不輕許人的馬克斯，在資本論全三卷，僅對于亞理士多德，黑格爾，車爾尼綏夫斯基三人奉以'偉大'的敬語，讚賞這俄國偉大學者偉大批評家對于約翰穆勒經濟學說的批評(註一九)。如前所述，費爾巴哈唯物論哲學是其思想之根幹；因而恰如馬克斯恩格斯從費爾巴哈哲學出發一樣，俄國馬克斯主義者——尤其是樸列汗諾夫與列甯，在其出發之當初，直接間接地所學于車氏者實多。關于此點，樸列汗諾夫在一八八一年致拉布洛夫之信中有云：

'從我身中批判底思想開始自覺之時起，先生和馬克斯以及車爾尼

綏夫斯基，就是在各方面培養我的智能，使其發展的，我所最愛的著作家了。'

於是樸列汗諾夫關于車爾尼綏夫斯基著了許多書籍文字。最有名的即兩卷車爾尼綏夫斯基——其哲學，歷史，及文學觀，其經濟及政治觀，和論文車爾尼綏夫斯基之美學說。尤其前者是研究車氏最晚作，最巨，最完全的文獻，亘各部門介紹批評車氏思想，更因以展開他自身馬克斯主義世界觀的體系。這樣雄厚之作，實足以兩人永久不朽了。關于車氏哲學，歷史，經濟，政治，道德，社會學說，此處是連一瞥的餘暇都不能有；因此關于樸氏在哲學上，認識論上，歷史觀上如何受教于其先驅，尤其是這俄國民粹社會主義思想的老祖以及實證虛無主義的大師如何影響于初期樸列汗諾夫思想行動，只有讓他日的機會稍加以討論；現在，僅根據樸列汗諾夫之車爾尼綏夫斯基論論其文學觀之部，將車氏之文藝理論稍加敍述罷。

車爾尼綏夫斯基對于文藝之根本思想，是如樸氏所指出的——詩歌必須爲人間道德復生之手段。根據這思想的觀點，他批評了釋勒。他反對當時謂釋勒是空想家，感傷者的批評，接着說，

'……他（釋勒）自己在論人類美底教育書中，說明自己詩之性質，在其中述他自己對于詩歌一般本質意義的概念。這文章不僅是一七九五年，即德國之政治要就獨立要就淪爲屬地之千鈞一髮之時作的，又是德國民族日常生活問題解決之所繫的普法戰爭之時寫的。釋勒在其中想證明——社會問題解決之道，是美底行動。據他的意思，爲將現存關係改善起見，人類道德之新生是必要的；——這些建設，只有在人類心臟高貴之時才能完成。像這樣新生的手段，必須是美底行動。這必定給與高

貴而堅固的心情于理智生活。精神底高貴之激烈原理，以嚴格的科學敍說之時，不免要使人驚愕。藝術者，即是將在它除掉詩底衣裳出現之時，人類所不想評價其價值的概念，吹進人類之心於不知不覺之中。詩藉其理想發生較良的現實——藉吹進高尙的情熱于靑年，使他作高尙的實踐行動。

'像這樣的，實在是釋勒之詩。這決不是傷感主義 (Sentimentalism)，也不是夢幻底空想之遊戲——就是這詩的激越情緒，是對于人間藉以高尙的，強有的一切之如餤的同情。'（註二〇）

釋勒藉藝術作品努力于人類道德之修養，在他覺得是可貴的。上面引用斷片中最可注意者——是'詩歌以其理想發生較好的現實'的這句話。這話，以特別的明快，表現着新的，'啓蒙者'所特有的概念。較好的現實，是藉理想而創造。這見解，與所謂理想僅表現現實之發展之客觀傾向之際才影響現實的見解，正相對照。詩歌吹鼓高尙情熱于靑年，藉此準備高尙的行動（註二一）。

於是，車爾尼綏夫斯基站在實用的觀點上，估定藝術之價值了。在這一點上，爲哲學底觀念論之決然反對者的我們的批評家，對于偉大的希臘觀念論者柏拉圖（以及亞理士多德）的藝術觀抱着熱烈的同感了。

'他（柏拉圖）對于科學及藝術，與對于其他一切同樣，不是站在學者或藝術家底觀點來看，而是站在社會及道德底觀點來看的。人類（如許多偉大哲學家所主張的，亞理士多德也在內），不是爲成爲藝術家或學者而生，科學及藝術應該爲人類幸福服務的。'（註二二）車氏在柏拉圖反對藝術的論證中，固然看出許多粗暴的東西，也看出許多許多的眞理。如果柏拉圖之反對藝術是因其於人無用之故；則我們的作者之不辭否

定於人無用的藝術，亦不亞於柏拉圖。如在第七章所引用的，他以爲所謂'爲藝術而藝術'，與所謂'爲富而富'，'爲科學而科學'等等，是同樣離奇的思想。……（註二三）

通常以爲藝術給與人類的利益是悅目，怡情，使靈魂高尙的見解，換言之，卽謂藝術的目的在引起愉快的見解，車氏固然不以爲完全錯誤，但覺得是不圓滿的。爲什麼呢，因爲滿足的效果，藝術固然具有，但在生活上，價値究竟很小之故，因爲使人愉快者，也不僅藝術之故。藝術之偉大意義不在乎此。而

'藝術（正確些說詩歌）在某種意味上傳播多量知識于讀者大衆之中，更重要的，使科學所說明了的槪念普及——這才是詩歌對于生活之偉大意義。'（註二四）

在這裏，對于車氏有兩種誤解，不可不辯明一下。

樸列汗諾夫說，後來皮沙列夫將破壞美學底企圖歸于車爾尼綏夫斯基，完全是不對的。這只要看一看他爲俄譯亞理士多德詩學所作的論文中對于謂美學是死了的科學，無益的科學之言的辛辣質問就夠了。他叫那否定美學的人回憶一下那文學實行偉大社會任務時代的十八世紀後半期德國詩歌之價値，他叫我們不要忘記了那時代德國文壇最優秀的活動者是萊辛——'以後一切最卓越的德國作家，就是釋勒，就是歌德，在活動得好的時代，是他的弟子'；而萊辛主要地就是文學藝術理論家，他的功績最大的是在美學的領域。車氏又說，'如果詩歌，文學，藝術是非常重要的對象，則文學理論之一般問題也應有巨大興味了。所以，如樸氏說的，車爾尼綏夫斯基一點也沒有破壞美學，反之，他爲明示藝術之偉大意義（由科學所闡明了的槪念之傳播）于藝術家而根據美學。換

言之，我們的批評家不是破壞美學，不過將美學理論根本地加以再檢討而已。謂在皮沙列夫手中，車氏的美學學說帶了諷畫(Caricature)的性質，也是事實。然而這是可以當時社會條件說明的，不待言，車氏並不負什麼責任。(註二五)

其次，著最近俄國文學史的斯加比車夫斯基將科學與'藝術同視之理論'歸于車爾尼綏夫斯基，也是冒瀆的謬誤。'車爾尼綏夫斯基絕未將藝術與科學"同視"。深通黑格爾美學的他，與柏林斯基同樣，深知學者藉論理底論證之助敍述其思想，而藝術家則具體化之于形象之中，即依據"創造底幻想"。'而'無疑的事，是車氏在其小說中訴于自己的創造力，而在其論文中訴于自己的論理……'。(註二六)

自然，爲啓蒙者的車爾尼綏夫斯基對于藝術價值的見解是不能令我們完全首肯的。這在後面再說罷。

其次再說到車氏美學說第二個重要特徵。這就是藝術之內容，不是'美的事物'之概念所可盡。引起人類興味的自然及生活之一切現象，或美或醜，皆得爲藝術之內容。

'藝術之領域並不限于美的事物及其一切要素。在現實（自然及生活)之中，引起單爲人類的人的(非爲一個學者的人的)興味的一切，也包括在內。生活上有普遍興味的東西——即是藝術之內容。'(註二七)(請參閱註三一)

'在一切人類行爲之中，人類本性之一切欲求也參加其內——縱然其中之一是主要地和它有關。所以，藝術也不是爲對于美的事物之抽象欲求而作，而是由活的人類之一切之力與能力之總體底行爲而作的。然而在人類生活上，嘗如眞理，愛，及日常生活之改良等之要求，較之對于

美的事物之欲求更遠爲強烈，故藝術常在某種程度上不僅足以爲這些要求之表現，而且那作品，差不多往往是在眞理，愛，日常生活之優越影響之下創造的東西；所以，對于美的欲求，不過是依人間行動之自然法則，表現爲對于人類本性之這些欲求及其他強烈要求之侍從。……歷史并不知道僅藉美的觀念而創作的藝術作品……。'（註二八）

樸列汗諾夫說他的思想雖然不免有幾分抽象的缺點，但在駁倒藝術是美的表現之舊定義，至少在當時的俄國，是値得大書特書的獨創的功績。不過問題在這裏。'科學美學之任務不僅在確證：藝術不僅是表現美的觀念，也表現人類其他欲求（對于眞理，愛等等的）而已。它的任務重要的在指出：人類這些欲求如何在美的概念之中看出自己之表現，以及這些欲求如何在社會發達過程中一面自己變化，同時使美的觀念也變化。例如中世紀特有的美的觀念——如具體化于Madonna像中的——是在支配當時社會上占重要地位的僧侶的一些理想之影響之下的。在文藝復興時代，具體化于這同一像中的美的觀念，性質則完全不同，因爲它在那時候，表現有完全不同的理想的新社會層的欲求了。……車氏在他的學位論文之中將美的事物定義爲'生活之時，無疑是考慮到這一層的。他說——'據我們的概念，我們在其中如看見應該有那麼樣的生活的存在，是美的。'如其然，那麼，問題就變成怎樣呢？藝術一方面具體化我們的美的觀念，他方面——如車氏所確言的——表現我們對于眞理，善良，日常生活改善之欲求麼？不，恰恰往往相反。我們關于美的概念，自身卽充滿這些欲求，自身卽表現這些欲求。所以，事實上有機的整個東西，沒有分解爲各個要素的必要。然而車爾尼綏夫斯基因一切啓蒙者特有的判斷性之故，應將這有機的個體，分解爲各個構成要素。像這

樣，他造成理論底謬誤了。他理論的謬誤，實際上有使他的批評帶片面性的危險；而事實上，也往往發生了。如果藝術作品，和表現美的觀念並行——因而與它獨立——也要表現道德底或實踐底欲求，則批評家在應該檢討的作品中，問題不在這些作品獲得其藝術底表現到若何程度，而將其主要注意，集中于這些欲求。批評像這樣做的時候，它必然地帶道德的性質了。這個罪，皮沙列夫犯得最厲害。……然而，這是起于以通常判斷性之支配表現其特徵的'啓蒙期'批評。爲這種批評辯解不得不說一句者，即在這樣的時期，判斷性不僅批評家，藝術家也是固有的。'（註二九）

再車氏以遊戲係空虛之娛樂，反駁藝術係遊戲之說，樸列汗諾夫是不大贊同的。殊不知遊戲之變爲空虛之娛樂，只是在某種社會條件之下的事；而且，即令在那之際，遊戲還間接是勞動之子。車氏不僅是沒有注意到遊戲之概念對于藝術之唯物論的解釋是如何重要，同時也是忽略了'再現生活'的遊戲與藝術之關係。這正如樸列汗諾夫所說的，'這與車爾尼綏夫斯基之歷史觀同樣，反映着費爾巴哈哲學之基本缺點——即其歷史底，或更嚴格地說，辯證法之不完全。'（註三〇）（參看本章註五二）

總括以上所述，可以說車氏美學說之特色，即在重新估定藝術之意義性質與價值的問題。這在他的藝術與現實之美學關係之第十七條論綱中簡括的說明了：

'生活之再現——這是爲藝術之本質的一般性質之特徵。藝術作品往往有其他意義——這就是生活之說明。它往往有對于生活現象下判決的意義。

藝術不可是空想的東西，他不是現實之修正，現實之粉飾，而應是現

實之再現。——但藝術一面將現實再現，一面將它說明，而更對它下正確的判決：在這裏，我們也可以看出柏林斯基之寫實主義精神及其理論底發展。不過整個問題在——這判決如何表現，在如何形式上與以說明——以藝術底形象的形式呢，以抽象命題的形式呢？在俄國文藝理論的文獻上，柏林斯基已輝煌地證明某抽象命題無論如何真實，是不能觸到藝術之領域的了。

車爾尼綏夫斯基對于亞理士多德以人類之模倣慾說明藝術之趣味，雖不同意；但亞理士多德關于哲學與詩歌的見解，非常合他的意。他在論亞理士多德詩學的論文中說，'從一般觀點表現人類之生活，不體現那偶然的，無意義的，瑣屑的事物，而體現那生活上重要的及特性的東西的詩歌，如亞理士多德所見的，有極多的哲學價值。'據亞氏的意思，詩歌較之那對于一切無論重要特殊與否的事實都雜褒起來排以年代來記述的歷史，價值遠過之。這見解，同樣也為萊辛所拍掌。自然，這意見是可以根據純理論來說明（如黑格爾和柏林斯基）；不過這兩個'啓蒙者'都只是從對于'啓蒙者'可貴的一方面——生活之說明和判決——來解釋的。因過重實際底結論，疎于理論之全部研究，車爾尼綏夫斯基與一切'啓蒙者'一樣，其美學學說往往有不能觀歷史之全豹，因而陷于武斷的結論的（註三一）。

但是，我們在車氏美學中看見第三個完全正確的理解之端緒的重要見解了。這就是他中肯地說明美之概念之根據于各種不同的社會階級之生活條件，指出美之觀念因時代與階級而異——這幾乎是馬克斯主義的見解。即他在他的學位論文中，指出貴族與農民對于女性美的理想完全不同，而精妙地證明這不同，是由那階級之物質需要（經濟生活）

而生的。茲將那文中最精粹的一部分完全引譯于下罷。

‘良好的生活，非這樣不可的生活，在朴實的百姓，就是由飽食，安居小屋，滿足地睡眠而成立的，然而同時在農夫，“生活”的概念，常包含于工作之概念中——沒有工作不能生活，也就是無聊了。滿足的生活之結果，在沒有達到過度疲勞的工作之時，青年農夫或農村姑娘，就現出極新鮮的顏色與滿面紅光罷——這就是朴質民衆所解釋的美之第一條件。多做事，因而有強健的體格，於是農村女子只要有滿足食物，筋肉就十分豐滿——這也是農村美人之必要條件。上流之“弱不勝衣的美人”，在農夫一定是“不合式”的，甚至于給他們以不愉快的映象；爲什麼呢，因爲他常以“瘦”爲病或“運氣不好”的結果。但是，工作上肥滿也要不得，如果農村婦女太胖，也是一種病象……民衆也以太胖爲缺點。農村美人不會有小手小脚的，因爲他們做事做得多之故……在我國民謠中的美人描寫，毫沒有詠纖手纖足的……在那描寫之中，沒有不是……堂皇的健康與四肢上力之均衡之表現。上流美人則完全不同。她們的祖先已經幾代不用手工作而生活來的，不工作的生活狀態之結果，血脈不調，手足筋肉一代弱似一代，骨骼也變細了——這一切必然的結果，纖手纖足遂不得不出現了，凡這些——是社會上層階級……不作肉體勞動的生活之徵候，若上流閨秀竟大手大足，即她體態粗劣或係她非出自世家良家之徵。同理，上流美人非有小耳不可。偏頭痛如大家知道的，也成有味的病……不錯，健康對于人類永久不失其價值……但是病弱，消瘦，柔弱，憔悴，要是當作豪華的無爲的生活形態的結果來看，那麼，馬上在他們也有美的價值了。蒼白，衰病，在上流人們更有其他意義——如果農夫要求休息和安靜，則沒有物質缺乏與肉體疲勞，而却因無爲與

養尊處優之故往往百無聊奈的智識分子，則渴望“強烈的感覺與欲望之激動”，藉此單調而無色的上流生活，才得有色彩，波瀾，與魅力。加之爲強烈的感覺與如火的欲望，人馬上要憔悴了——這些如果是“生活豐富”的證明，則如何能不爲美人之衰弱蒼白所迷呢？'（註三二）

樸氏接着說道：'人們關于美的概念，表現于藝術作品之中。各種社會階級之美的概念，如我們所見的，是極其不同而甚至於屢屢相反的。某時代支配社會的階級，在文學藝術上也是支配的。它在其中，帶入自己的見解概念。而各階級皆有其歷史——它由發達，達到繁榮與支配，於是趨於沒落。同時，他的文學觀及其美底概念也變化了。因此，我們在歷史上遇見人類各種不同的美底概念——支配一個時代的見解與概念，在其他時代又成了舊東西。車爾尼綏夫斯基認識人類美底概念在最後階段上依他們的經濟生活而決定。這事實，證明他的見解之大的透徹性。爲使自己之美學說站在堅固的唯物論基礎上起見，他須得詳細地研究他所認識的美學與經濟之因果關係，至少，有經過人類歷史之主要階段追求這關係的必要。這樣，他可以在美學史上做一番大的革命了。然而，第一，他在這研究上依據的方法，這理論的企圖大不完全；第二，他是一個‘啓蒙者’，較之理論方面，還是對於與日常生活底實踐有直接關係的若干結論有興味些。因此，他一方面關於美學領域上意識與存在之關係投了極透徹的視線，馬上又不顧這理論問題而急於對于讀者作理性的實踐的忠告了。他說——

“生意盎然的新鮮的色

青春之徵如果是可愛的，

那麼，蒼白的色，哀傷之徵，

更是可愛。"

"但是如果以蒼白是對于病的美之沉醉或趣味的洗鍊的人工的頹廢之徵候，那麼，一切眞正高尙的人們，不得不感覺到眞實生活是慧腦與赤心的生活了。這在顏面表情上尤其最明瞭地印入眼中。因此，在民謠中不過說得很少的顏面表情，在有修養的人們之間支配着的美之概念之中，却獲得重大的意義。而人們屢屢僅因她有美的表情的眼之故，就認，爲美的！"這是對的——樸氏接着說——但是在這正確的記述中，問題已經是與其說在——各種階級之經濟狀況及其美的概念有如何聯繫的——這美學之中，不如說在——這美的概念在"有教育的人們"應該怎樣的——這問題之中。關如應該的注重，在車氏論文中重于爲什麼有全然不同的現象這理論底興味。在這唯物論者之學位論文中，較之絕對觀念論者黑格爾的'美學'關于藝術歷史的眞正唯物論的記述，比較還不過很少者，其一見不可解的事實即在乎此。'(註三三)

車氏學位論文雖然是極有興味，以及在這問題上以費爾巴哈唯物論之一般原則之適用之唯一的例證，然而這唯物論在歷史方面的弱點同樣是不能遮掩的。如樸氏所指出的一段，'草木之使吾人愉快者，是表現力之橫溢，潑溂的生命的色彩之新鮮華麗，形式之豐富。凋零的草木不好，生命液汁不足的植物不好。'然而所謂'吾人'者是指誰呢？人類的趣味不是如車氏在同一論文中一再指出的，是極其變化的麼？如前第五章中說的，原始民族的藪人和澳洲土人雖住在花木叢生之國，也是不用之于裝飾的(註三四)。

第四點可說的是車爾尼綏夫斯基文學批評的態度。車氏的意見，人類智力進化，是爲歷史運動最深的發條。文學是國民智力生活之表現。

在文明史上演重要任務者，不是文學而是科學，文學在歷史過程上並不是不重要，不過總是第二義的。例如'不拘希臘人對于詩如何偏愛，他們生活過程不是受文學影響而決定，而是受宗教底，民族及軍事底欲求，此外受政治及經濟問題而決定的。文學與藝術一樣，是比較好的裝飾'（註三五）。不過，他以爲也有例外，這最重要者，即十八世紀後期及十九世紀初期的德國文學。'自萊辛活動之始至釋勒之死的五十年間，歐洲最偉大的國民之一的發展，自巴爾契克海至地中海自萊茵至阿德爾諸國之前途，都是由文學運動決定的。'其他一切社會勢力較之文學實屬微乎其微。一切東西都阻礙國民之發展，'唯有文學與無數障礙戰鬥，使德國國民命運前進'（註三六）。其次的例外就是哥哥里時代的俄國文學之意義。他將普希金時代和哥哥里時代的關係拿來比較，他與柏林斯基同樣，激賞普希金的詩。不過他以爲他的詩的歷史課題，是完成的形式的創造；而以內容爲特色的新時期，就是哥哥里時代。他斷言，文學應該是社會自己意識之表現，而否定舊社會秩序的要素，他名之爲社會自己意識之根源。據他的意見，俄國文學上社會意識之表現自哥哥里時代始，從此以後，俄國文學才不專從事于形式，而重視內容。這些意見自然也是不盡對的，如樸氏所說，眞正爲藝術而藝術的時代，文學還是表現支配那社會的階級之趣味見解及要求。藝術家對偉大社會問題之淡漠，不過是社會（階級底或集團底）意識之一變種。車爾尼綏夫斯基對于文藝批評的意見，以爲批評之最主要的義務，即在使這對于舊社會舊家庭制度的那否定態度之意識性，普及于藝術家之間；哥哥里之所以傑出者，即在這否定態度之意識性上，沒有凌駕我們死的農奴之著者的（註三七）。

車爾尼綏夫斯基不僅完全同意于亞理士多德的意見，謂希臘悲劇

作家Sophocles, Euripides在藝術形式上駕乎荷馬之詩以上，並且說在內容上，亦比荷馬遠是藝術底。更說，'詩歌之發展與文化及生活之發展並行'(註三八)。樸氏批評道，我們沒有承認這思想的必要。不，往往決不如此。藝術家之科爾涅和拉與遠較福祿特爾偉大。然而十八世紀法國文化與生活，是遠較前世紀爲高的。又如——舉一個絕對反對法國擬古主義的車氏容易承認的例子罷——在莎士比亞時代，英國劇界較之十八世紀進步得不可勝言，……然而英國之文化與生活，在區別這兩個時代的過渡期間確進步得多。各國'啓蒙者'，容易發生這種思想——即教育(文化)之效果，常與國民智力底社會底生活之各方面的成功成正比例……然而實際上，人類歷史運動，一方面之成功，不僅不能預定其他各方面比例底成功，而且甚至于體現似乎決定幾方面落後或頹廢的過程的。例如，歐洲經濟生活之巨大發展，因決定社會財富生產者之階級及其榨取者階級之相互關係的事實，引起十九世紀後半資產階級之精神頹廢，以及這階級之道德觀念社會要求所表現的一切藝術與科學之沒落。在十八世紀末葉之法蘭西，資產階級尙以一個充滿智力及道德底精力的階級在活動，然而這情勢，並無礙乎這時代所創造的詩歌比較以前——社會生活沒有十分發達之時後退的。詩歌一般地難與判斷性同棲，不過判斷性往往表現爲文化之必然結果及忠實表示者。——然而，"啓蒙"者的車爾尼綏夫斯基，與這種考察是完全無緣啊！'(註三九)

車爾尼綏夫斯基的美學理論，如樸列汗諾夫下的一句總批評：'車爾尼綏夫斯基大部分費心于實踐底結論，因此做了一個不大關心這結論之理論基礎的全面檢討的"啓蒙者"，對于他所批判的美學學說，是不能說常得承認其歷史底正確性的。'(註四〇)

車氏在其文學批評上，可說是所謂政論批評之代表者。實在的，他的文學批評往往離開那作品之本身，而移到政治道德底說教者不少。例如一八五八年他在關于 'Rendez-Vous' 中的俄羅斯人·屠格涅夫小說 'Asha' 之感想，是政論批評最明快的典型之一。他在論文中，對于他認爲是'恐怕是唯一的好的新的小說'之屠氏之作，幾乎沒有說到什麼，不過僅注意到主人公與亞莎之戀愛說白之一幕，發揮他的'感想'。他通過主人公之性格，移到當時俄國智識分子之道德批評；主人公之無決斷和懦怯，是俄國上流作家主人公之通病。他說俄國人中沒有男性，所以文學作品中的人物也沒有，Rodin, Beltov,涅克拉梭夫的Sasha都是如此。這不能責備作者，因爲他不過是描寫現實上到處碰到的人物。'……行動在沒有成爲問題，僅以閑時閑惱閑心充滿會話和空想之時，主人公都是極有鬥爭精神的。然而一到應該馬上正確地表現自己感情之時——主人公大部分已經開始動搖，感覺舌頭縮住了……。'這是這大家之筆所描的肖像。不過描寫這的大家不是批評家而是政論家了。然而這種傾向是一切'啓蒙期'文學批評所特有的現象，決非能夠祇非難他的(註四一)。

又如樸氏指出的，啓蒙批評家認'意見'是社會運動最深的原因，而因承認人類性格思想依乎環境的唯物論眞理，又如十八世紀法國啓蒙主義者一樣，逃不出意見依乎環境，環境又依乎意見的'可逆'的圈子中，這是在他們批評中所橫着的動機，而也是足以幫助我們理解六十年代政論批判之性質的(註四二)。而如若'啓蒙者'實踐底希望，繫乎有思想的人們，這些卽'啓蒙者'之智識與善良意志，則擁護這些人的批評，對于藝術文學首先就要求有其長處短處，有其'積極的'及'消極的'現象的社會生

活之正確表現，是明白的事。唯有生活各方面之正確表現才能給與'啓蒙者'以判決生活的必要的事實上之材料。不過六十年代之批評對于藝術文學，較之生活之'積極底'方面，對于'否定底'方面要求更多的深刻注意的態度，是大家都知道的。七十年代的民粹主義者要求文學表現農民生活之可喜的現象，希望在這些現象之中，發見自己理想之將來勝利之客觀保證——蓋民粹主義者開始模糊地意識到只有世界客觀過程所表現的意見支配世界之故。因此表現這客觀保證並不是如他們所想的那麼堅固的烏斯彭斯基就引起他們的憤怒了。然而六十年代之'啓蒙者'毫不探求理想之勝利之如何的客觀保證——在他們的眼中，眞理之力，抽象眞理之眞實即足以十分保證這勝利。於是與他們同時代的文學愈曝露國民生活與國民性質之缺點，他們愈是鼓掌；因爲他們在其中看出他們可以改革的愈多。'啓蒙'心理之特徵，亦表現于此矣(註四三)。

在這意義上，車氏對于烏斯彭斯基的批評，是非常有興味的。在他的論文開始轉換乎？中，稱讚烏氏小說如何'毫不粉飾人民之道德及思想'，而謂屠格涅夫以及格里哥洛維奇，在敍語人民生活上都犯這種文飾之罪。哥哥里也是對于自己主人公之缺點沉默。他們單獨自樂其善，而以感傷的態度看人民。人民生活之表現的六十年代最典型作家烏斯彭斯基，如樸氏所說的，決不是在其作品之中以嘲笑農民爲目的。細讀他的作品，即易知道他是同情于他們的。不過，他是以一個'啓蒙者'，即以一個不感覺將大衆理想化有何等必要的人，來同情于他們的。如果他在農民性格中看見醜的部分，如車氏一樣，往往認爲環境之罪；毫不灰心地加以描寫(註四四)。自然，車爾尼綏夫斯基並不是完全同意于烏氏之絕望的見解。他以爲烏氏所敍述的完全正確，不過他的結論不是絕望

的。'烏斯彭斯基的功績，在他敢毫無隱藏及粉飾，大胆表現平民慣習的思想與行為，感情與習慣。場面决不是迷人的東西——到處有愚蠢，汚穢，卑瑣和痴鈍。'然而我們要希望改良和救濟，則卑俗平凡的人類，也會有精力的努力與勇敢的决斷之時的。'樸氏補充一句道，'文學愈正確表現民衆之性質，則這在適當環境下愈使應取偉大的决斷之第一步的人們之事業容易了。'(註四五)

車氏的文學批評都傾于尊重為說明判斷生活之材料的生活之再現，我們可以明白地看出來了。這是他批評的主要的無例外的傾向(註四六)。因此，他想起當時對普列西且夫(Plescheyev)的態度，抱着輕蔑不平甚至于憎惡了。他以為像普氏傾向的有高貴純情的詩，對于社會文化總是有功，而看出到青年心臟之道的。普氏固然沒有大的才能，其要求希望頗為模糊，然其中是極多誠實之處的。'掉頭侮辱這高尙的感情思想難道是應該的麼?'詩應為較好的將來教育人類，應在他們之中喚醒對于自己之力的信仰與勇敢。因此他以無限的滿足，週頌普氏有名的讚歌：

前進啊，不懼不惑。

走向勇敢的偉業，朋友們!

神聖的贖罪之光，

我已在天上看見!

樸列汗諾夫說，這樣的詩之投'啓蒙者'之好而受自命為藝術作品之洗練的批評者之嘲笑，都是無足怪的。不過純藝術之擁護者非難'啓蒙者'的傾向，斷言——'啓蒙者'將人類精神利害附之等閑，將胃之利害超乎一切，不能不說也只是愚蠢的謊話。'啓蒙者'以藝術帮助社會上健康思想之傳播，首先與人以智力的利益，他們將智力利益看得比什麼

都高，而物質利益不過是人智發展之結果而已。反之，現在有許多非笑詩之市民底 motive 者——自然由缺乏深思而起的是例外——却是以'超人'之衣裳包着卑鄙的榨取的欲望哩(註四七)。

許多人說他沒有藝術的感覺性，車氏以後的大批評家，有名的最近俄國文學史的著者斯加比車夫斯基氏指摘車氏缺乏美學——批評感覺的缺點之失敗，遠劣于呆布洛留波夫。然而這是大錯的，樸列汗諾夫說，他不過是從社會觀點，看作品之藝術方面而已。開始正當評價托爾斯泰之偉大藝術才能者實在是他。樸列汗諾夫說：'……我們必須承認車爾尼綏夫斯基直截而正確地評價了托爾斯泰作品之偉大的藝術意義。然而還不僅此，而謂車氏決定了托爾斯泰藝術才能之主要的顯露方面，亦決非過言罷。他批評當時托氏新出的幼年·少年及戰爭故事的短評中有云：

"托爾斯泰伯注意——如何一種感情思想由其他感情思想發展比什麼都多。在他有興味的問題就是——由一種狀態直接發生的感情或印象，隨着由記憶之影響及想像所描寫的聯想之力，一面如何轉化爲其他感情，再轉回先前出發點，而變化于記憶連鎖之中，同時更徬徨下去；或者，由最初感覺而生的思想如何更遠地引起其他思想，幻想與現實感覺，關于未來的夢想與關于現在的反射如何融合下去。心理分析可以在種種方向做——捉住某詩人者最多的，是性格之輪廓；其次，是社會關係及生活鬥爭對于性格之影響；第三，是感情與行動之結合；第四，是情慾之分析。捉住托爾斯泰伯者，最重要的是心理過程，其形式，及其法則——用一定術語說的話，就是靈魂之辯證法。"(註四八)

樸列汗諾夫說：'這是無上的纖細的批評底敍述'。托爾斯泰不僅限

定于感情之心理過程之結果之描寫。如已說過的，他的興味，是那過程；在他的描寫上，他是無疑的巨匠。據車氏的意思，托爾斯泰才能之獨自特徵卽在乎此。他說，托爾斯泰恐怕能以其他更有効的性質——卽深刻的思想，生活之鮮明描寫等寫許多打動讀者的東西，不過在眞實通人，都明白他的才能眞正強有力而堅固的，常在上述的性質上能。'車爾尼綏夫斯基不僅評價了托氏的才能，而且也洞察了他最優秀的特徵纖細入微，這是值得大書特書，而也眞是偉大的文學功績。……使車氏得以如此者，一般地是"啓蒙期"特有的，是六十年代之批評因而往往沒有十分留意檢討的作品之美學方面的那同一判斷性'。樸氏還說，'六十年代人們'之一切見解與要求雖與托爾斯泰如何無緣，但他也是沒有離開那時代的。在他身上，判斷性亦發達得極強，不過是取另一方向而已——他不是分析人與人間之相互關係；根本對于這關係冷淡，僅有興味于自身的托爾斯泰，分析自身之心理生活，因而實際上使爲其藝術才能主要特徵的那能力發達了(註四九)。車氏更反對謂幼年·少年之中沒有社會生活之描寫之非難，擁護托爾斯泰。'……如果在幼年之中表現有社會生活，則與在這故事中表現有戰爭與歷史生活之時一樣，藝術性之條件將被破壞了。我們愛故事中社會生活之表現不亞于誰人。不過不要忘記，一切詩之觀念不許在作品之中帶着社會問題。藝術性之第一法則是作品之統一，所以不要忘記，表現幼年之時，不是其他任何東西，不是社會問題，不是戰爭光景，不是彼得大帝和浮士德，不是印弟安，不是羅亭，而正是應該表現幼年，有那感情概念的小孩子'哩(註五〇)。

車氏反覆地說托爾斯泰有眞實的才能。我們由此可以理解他是將如何作品認爲眞是藝術的了。托爾斯泰的作品是藝術的——這就是說：

'在他的任何作品中，他想實現的觀念都極完全地實現了。他決不說贅話。因爲這違反藝術性之條件。他決不將與作品觀念無關的背景人物混合，使作品醜化。藝術性主要要求之一正在其中。因此，固然六十年代之批評一般地是以判斷性之優越爲特徵，不過與反對者所附會解釋的一面性，相去是很遠的(註五一)。

以上關于車爾尼綏夫斯基美學觀文學觀的敍述和批評，完全是根據于樸列汗諾夫。在這評述裏，讀者想可明白看出車爾尼綏夫斯基與柏林斯基的淵源關係——換言之，即柏林斯基啓蒙批評與現實主義之承繼與發展，而在辯證法應用的方面則遠遜于他的前輩了(註五二)——，以及樸列汗諾夫對于這偉大唯物論者如何的傾倒，從他承繼了多少的東西——樸氏在批評上對于現實主義之執着，文藝之社會傾向之讚嘗，還大部分是車氏的延長；尤其看了他鞭闢入裏的辯證的批評，更不僅可以正確認識車氏理論眞實與缺陷，同時可以看見樸氏如何將他的理論Aufheben，如何取其菁華而棄其偏見——啓蒙時代所必然的偏見；而在這批評中，更浮彫地看見樸氏辯證唯物論的方法之展開，與其馬克斯主義文學觀之展開了。

作爲政論批評之代表者，與車爾尼綏夫斯基文筆齊輝，在農奴解放後俄國社會運動之思想方面留下永遠不可磨滅的印象者，有英年早逝的天才杂布洛留波夫(註五三)。

他的社會觀及經濟觀概踏前人之跡，通過其文學批評，以其天稟之英才，以其對于事物明朗透徹的觀察及理會之力，獨具隻眼，辛辣地指摘當時社會之弊害。他嘲斥自由主義，過信農民，篤信俄國可直接經過

特殊的村落共有團體飛躍到共產主義，他相信各個人功罪是社會環境產物的車氏的見解。他的文學批評，可說是家族，階級及一般社會制度銳利諷刺的解剖。

文學批評上的朶布洛留波夫，與柏林斯基和車爾尼綏夫斯基同樣，特別要求藝術作品之眞實。在藝術作品之中，生活現象必須正確地綜合，沒有偏見地再現。他拒絕批評不適應現實，有歪曲'生活之眞'的傾向，無理，隨意的結構的作品。他甚至于說，作家應在作品之中，抑制自己的個人意見，同情和嫌惡等之表現。

'作家藝術家之主要價值，在自己表現之眞實。若是有這眞實，則藝術家所創造的形象，恰如在焦點上一樣，使現實生活之事實集中于其中，構成對于事物之正確概念，大助于普及這概念于人民之間……藝術活動與社會生活之其他方面一樣，其意義卽在乎此。'（註五四）

這是已經與我們在柏林斯基，車爾尼綏夫斯基那裏看見的完全同樣的思想。

他對于批評家任務的意見，以爲——批評家明究藝術家描寫的形象，說明其意義，根據人道及解放思想之觀點，决定藝術家所一般化的生活現象之完全解釋，及其批判的評價。換言之，批評家有自己論理底世界觀以代藝術家之'藝術底世界觀'，將作品所含蓄的思想之展望，剖示于讀者之前。這與先前柏林斯基規定批評家之任務，謂在——'從藝術之文字翻譯爲哲學之文字，從形象之文字翻譯爲論理學之文字'的話相呼應，而也是爲朶布洛留波夫所謂政論批評之理論基礎的（註五五）。

樸列汗諾夫在朶布洛留波夫與阿斯特洛夫斯基中，指出六十年代批評之功績，他在接近文藝作品的這一點上，極表同情于朶布洛留波夫

之文藝批評。樸氏雖指出朶氏意識中史的唯心論與唯物論混在一起，但對于朶氏之分解阿斯特洛夫斯基之暴風雨，指出表現與頑迷奮鬥的主人公，對俄國文學史之一新時期說，'如果生動的俄國精神，俄國生活要求確切表現于戲曲之中——如果我國讀者考慮俄國民衆的要求，確實使生命與力在暴風雨中發生實際行動，看出藝術家所吶喊的目標——如果這些讀者覺悟這實行之必然與必要，——則那時候，無論我們的學者，文學裁判官們怎麼說，我們總是滿意的罷，'認爲根本原則是正確的。如樸列汗諾夫說的，在這話之中，朶布洛留波夫之整個面目眞是躍如了。

朶布洛留波夫固沒有文藝批評之極明確的標準，也沒有一個對于所要去從事批評的一個極特殊的 Programme。但是他實是屠格涅夫在五十年代之終所見其出現的新人物——現實主義者之理想主義者(realist-idealist)——之典型之極純粹而最堅實的代表。這樣，在他的任何著作之中，使我們感覺他是站在——'他們將什麼好的意志帶給勞動者羣呢？'或'他們對于那些目光射在這方面的人們之創作將有如何的利益呢？' ('What good will they bring to the toiling masses?' or, 'How will they favour ther ceation of men whose eyes are directed that way?') ——這種立脚點，判斷人生一切事實的徹頭徹尾的道德而熱心的，相當厭世的'嚴刻家'('rigorist')。他對于職業美學家的態度很輕蔑，不過他自己是深思內省，而賞玩藝術之大作的。他不以浮薄責普希金，不以理想缺乏非難哥哥里。他並不勸任何人以一定之目的作詩或小說：他知道如果作者不是徹底知道他描寫的人生，作者的目的不是來自他最深的理想，那結果必至貧弱的。('He didn't advise any one to write novels or poems with a set purpose: he knew the result would be

poor if the author did not thoroughly know the life he described, and the author's purpose was not coming from his own innermost ideals')。他承認大天才無意識地創作是正當的，因爲他知道眞藝術家僅在深有所感于現實之諸相之時才創作。他僅要求藝術一件事：它眞實地而正確地再現了人生沒有？如果沒有，他正眼也不向；不過如果眞實地再現了人生，他就作文 about this life，而他的論文，卽係關于道德政治或經濟上的事實的——藝術作品僅爲那些議論提供事實。這事實，可以解釋他給當時以及當時進年進步的影響了。由這種人格所作的論文，在翹望將來鬥爭中之優秀人物的當時動搖之中，正是珍重地期待着的東西。他的著作是政治道德教育上的一個學校。他的雄渾的文筆活動，誠炳然爲當時俄國社會之日星。Masaryk 說得好：'朶氏之文章和現實主義底批判，成了一種政治上之武器。實際上他的批評文字變爲實際行動了。使論爭的文字變爲暴力的行動了。'（註五六）

不僅此也，朶布洛留波夫之爲批評家，卽在作品之藝術底（美學底）方面也是極其敏感的。他的'政論批評'對于所批評的作品之藝術底長處也是具有眞知灼見。這就是對于這'六十年代人們'興味極少的人們也承認的。如樸列汗諾夫所說，純藝術批評家不承認車爾尼綏夫斯基的論中有藝術底敏感者，也不得不承認朶布洛留波夫（註五七）。他在五年的短的文學生涯中，遺下四冊優秀的論文集，其中尤其是關于阿斯特洛夫斯基之戲曲的論文黑暗之王國，關于屠格涅夫小說前夜的論文眞實之日在何時？關于岡察洛夫小說阿布洛莫夫的論文何謂Oblomovism？以及光明之一閃，被遺忘的人們等作，銳利的見解，諷刺的詞鋒，風靡一世。他在俄國文學史上出現，眞像一顆彗星，然而他文字的光芒却是永在。

對于十九世紀六十年代之初俄國新精神運動之傾向——卽現實主義底傾向，給以虛無主義（Nihilism）之名稱者無疑是當年文豪屠格涅夫的雄篇父與子。虛無主義者巴札洛夫（Bazarov），是‘縱令那如何受人尊敬的東西，也不屈伏于其權力之前，而且不能證明的任何法則概不承認的人’。他以其否定批判之稱，評量政治組織社會狀態，宗教及家族制度等，指摘這一切的缺陷。他以革命的感情，排斥一切的傳統。輕蔑藝術，詩，一切的感傷；認爲解剖蛙授人以實際知識，比歌德之詩，拉飛耳之畫還要重要。

現在，在俄國社會思想史上，推爲虛無主義之代表者的皮沙列夫之思想，可以說，將屠格涅夫藉巴札洛夫所表現的特質，在其批評底論文上更加伸張了（註五八）。

不過對于屠格涅夫所稱爲的虛無主義給以六十年代之現實主義之基礎者，則是車爾尼綏夫斯基。他一八六三年出版的小說怎麼辦呢？是宣傳虛無主義之福音，係克魯泡特金及精通當時事情者所公認的。屠氏所描寫的巴札洛夫型的虛無主義者，到了六十年代，‘漸漸不能使我們滿足了。……俄國青年不能滿足屠格涅夫的主人公之光光消極的態度。虛無主義肯定個人之權利否定一切之僞善，同時是創造爲偉大的共同利害而生存的自由而高尚的男女的第一步。’（註五九）巴札洛夫的勇氣，率直，純眞與獨立精神雖爲人尊敬，但其粗暴，冷嘲，與對于兩親之冷酷，殊乏積極的優點。殆車氏小說出，不滿意于巴札洛夫的急進現實主義者才覺得開始在此書主人公 Rahmetov 之性格中，看出虛無主義之眞相了。這新虛無主義的主人公不僅是反抗習俗與權威，唾棄迷信偏

見制度風俗及一切非理性事物的人物，尤其是現實主義者，徹底的實證論者，唯物論者，存疑論者，進化論者，以及理智主義者。於是‘俄國青年在車氏之藝術上遠遜于屠格涅夫之作的小說所描寫的虛無主義者之中，看出他們自身更眞實的面影了’(註六〇)。俄國思想界對于虛無主義的觀念，有這樣的一個推移：當時由車爾尼綏夫斯基朵布洛留波夫皮沙列夫所代表的虛無主義思潮實風靡六十年代之俄羅斯，不過六十年代俄國虛無主義者已漸由個人主義的否定態度帶社會主義的傾向了，皮沙列夫思想上之進步，實在是這個趨勢的最顯明的代表者。

在思想上，皮沙列夫雖出身于貴族，却完全站在平民主義的立場；他將一切的希望，放在他所謂‘思想的無產階級’即勞動智識階級的身上。他說，‘我們一切的希望，繫乎自食其力的人們。’他先前抱着極端個人主義的思想，在一八六二年所作的巴札洛夫論中，無條件地稱贊巴札洛夫型的人物，他和巴札洛夫同樣，是實證論者，唯物主義者，否認一切原則，倫理目的，義務觀念，及一切理想的現實主義者。經過其幽囚生活及其冷靜的思索之間，他的思想一變，一八六四年他在現實主義者題目之下作‘巴札洛夫再論’，加以新的解釋。他的虛無主義一脫消極否定的舊套，表示活動的積極的社會思想之實了。現實主義者是思考的勞動者(thinking labour)，是實踐的思想家——勞動者。這文章以關于科學普及之正確方法的暗示作結，將現實主義之本質歸爲一句，‘愛與智識與勞動’。從前否認一切道德律一切統治一切原理原則的，現在主張人類之協同心應該是生活之基礎觀念——這新道德律了。在這裏，看見社會主義的萌芽(註六一)。皮氏理解所謂勞動之者包含精神勞動與肉體勞動兩種。不過經濟落後的俄國，肉體勞動還不成爲問題，而他以爲，現在的

勞動智識階級，須活躍于科學之領域，以研究自然及歷史爲主，普及其智識于社會；知識之光，應照到其他勞動者所在的暗室。'我們應該專門作用有教養的階級。國民之命運，不是在小學決定而是在大學決定的。'計畫將科學知識普及于農民及勞動者之間，是現實主義指導者之任務。不然俄國工農將墮落趨于無限之貧困與無智之用。皮沙列夫不曾期望俄國農民間的農村共同體。這是他和車爾尼綏夫斯基和朵布洛留波夫不同的。在這意味上，皮沙列夫可以說是完全地俄國資產階級民主主義之使徒（註六二）。

'對于當時俄國的青年，以及對于後來的許多男女裨益于全國全般進步的事業上，皮沙列夫發生了與柏林斯基，車爾尼綏夫斯基以及朵布洛留波夫同樣偉大的影響。在這裏，單憑解釋他藝術批評上的規準來估定這種影響的性質原因，也是不可能的。他在這問題上的中心思想可以一言而盡；卽他的理想是"有思想的現實主義者"（the thoughtful realist）——屠格涅夫正表現于巴札洛夫而皮沙列夫則在其批評論文中發揮的典型。他共鳴于巴札洛夫對于藝術的低級意見，不過，還讓一步，說俄國藝術，在使人類向上上，至少應該達到歌德，海涅及比約倫尼（Börne）的高度——不然，則那常將藝術掛在口邊而又產生不出什麼達到那步田地的人們，不如去做其他他們比較勝任的事情。這就是他之所以草最苦心的論文去貶責普希金的無益之詩之故。在倫理上，與除了自己的理智以外，什麼權威也不服從的虛無主義者巴札洛夫完全一樣。他以爲刻下之急務是發展那要打破古來的一切傳統見解和謬誤，以現實主義者的堅實常識來看人生而工作的"徹底受過科學教育的現實主義者"（正如巴札洛夫與 Pavel Patrovitch 的談話）。他爲擴張當

時發達起來的健全的自然科學知識，就是他自己也作了若干貢獻，在題爲"Progress in the world of plants and animals"（動植物世界之進步）的一輯叢書中，對于達爾文主義作了極可注目的解說。如穆斯加比車夫斯基最得正鵠的批評——，"但這一切還不能以決定皮沙列夫在俄國文學上的位置。他不過是俄國青年發展的一個時期和那一切的誇張之具體化"。……從那僅容許虛僞，沉滯，苟且偸安的生存的生活中，他喚醒男女青年走向爲今日"有思想的現實主義者"而開的，充滿智識之光明的生活，勞動的廣大觀察與同情的生活。'……（註六三）

車爾尼綏夫斯基與杂布洛留波夫一個被追放，一個早死離開俄國社會，皮沙列夫繼着他們之後，大部分活躍于六十年代之後半期。他將這兩人的理論更使其發展，一方面達到了虛無底現實底社會主義，一方面達到了有名的'美學之破壞''藝術之否定'的結論。

在哲學及實際上，他站在徹底功利主義的立場，憎惡抽象的科學，形而上學，和美學。

在對於藝術的見解上，他開始是站在藝術至上主義的觀點上，他一八六一年所作的論文十九世紀之煩瑣哲學中說，

'普希金在其詩詩人與賤民之中，如大家知道的，敍述詩人爲歌而歌，爲美妙之聲音與祈禱而生的思想，我，完全同意于普氏意見。'

接着後來他否定娛樂以外之藝術之必要，不過像這樣的藝術在那時代的意義，也一下否定了。

科學與藝術要無所貢獻于我們最切近的直接利益，就是不必要的。

'與其做俄國的拉飛耳或格林姆，倒不如做俄國的靴匠或烤麵包之爲愈，這是我眞摯地希望的。'

根據這觀點，他否定普希金和柏林斯基(註六四)，勸阿斯特洛夫斯基和沙爾脫伊可夫(Saltykov)折其創作之筆，反對車爾尼綏夫斯基，以朵布洛留波夫不從事于歐洲之自然科學與人類學之普及，而從事于文學批評爲遺憾。

在藝術理論上，他否定美學之可能，確立有名的'美學之破壞'之理論了。他宣言道，科學美學之存在是不可能的——如果車爾尼綏夫斯基眞要將其學位論文獻于美學，那'只有趕快將它絕滅，爲了使迷于貪大作的怠惰者之哲學的人們永遠覺悟'。他發揮他認爲不可動搖的思辨道：

'美學或關于美的科學，只有在美與個人趣味之複雜性獨立或有獨立之意義時，才有存在之理性底權利。如果合我們的意的就是美，而其結果關于美的最複雜的概念同樣是合理的，那麼，美學就歸于烏有了。個個人都形成自己本身之美學，則把個人趣味義務地統一起來的美學就不可能了。美學底關係的著者(卽指車氏)正將讀者導于這個結論，雖然他沒有公然的說。'(註六五)

樸列汗諾夫批評道：'對于觀念論者，這思辨，實際上不得不認爲是不可動搖的東西。……美的概念終局僅繫乎個人底趣味，而這無限的複雜，沒有站在科學見地(卽其發展之法則的見地)來看它的可能性——這結論，觀念論者認爲是完全合理的。皮沙列夫此際作一個純粹的觀念論者來下批評，同時忘記車氏是以適用費爾巴哈哲學于美學爲目的的。但是在唯物論者看來——他到底是一個唯物論者，此處係指他在其見解中不讓于觀念論——"意見"并不是社會生活中所作的變化之最深原因。意見之變化與複雜性，是由其自身社會生活之中的特殊變化決定

的。而這，使對于意見發展有從法則見地來看的可能。一般地，人類意見無論如何複雜，然斷言各人有自己特殊世界觀，對于社會現象抱着自己的特別見解，是不對的。不，某一時代某一階級的人有同樣的——在一定界限上——世界觀，也在一定範圍內同樣地看社會現象。……人類意識決定于存在，意見決定于社會關係。爲唯物論哲學之信奉者，承認意識對于存在之因果依存，車爾尼綏夫斯基在其論文中論證美的概念之根底中所橫的"良好生活"之觀念……在人類，係依他們在社會上之階級地位而變化的。根據這，他不獨沒有破壞科學的美學，反而將它放在強固的唯物論基礎之上，至少，已經對于柏林斯基向有興味于美學說的人們提出的課題之解決可求之于何處給一個概觀了。不錯，車氏不過是在最一般的概觀之中，給這課題之解決……在那文學批評上，他到脚尖都是啓蒙者，或——如用皮沙列夫關于十八世紀法國啓蒙者所用的話——否定教義之宣傳者。於是他與在其歷史判斷上同樣，抛棄唯物論而移到觀念論的見地了。擁護他的見解希望使其發展的皮沙列夫，不過僅看見他思想中的"啓蒙者"——即觀念論者。因此，他實際上不能在他的學位論文之中看見美學破壞以外的東西了。他對于在車氏關于藝術與現實之美學關係見解中有說科學的美學之可能的那唯物論的方面，既沒有想去考察也沒有考察。倘若哪一個對他指出那事實，他恐怕要聳肩膀，說，此際車爾尼綏夫斯基宛如柏林斯基曾不能從那拔出一樣，還不能脫出黑格爾主義之殼罷。'（註六六）

皮沙列夫之極端思想，在六十年代之後半非常地爲巴札洛夫以及車氏小說怎麼辦呢？之人物所代表的所謂虛無主義者型的智識分子所歡迎。這恰恰投合于當時青年之觀念的，破壞的傾向。自然，皮沙列夫自

已無疑地相信他的思想是柏林斯基，車爾尼綏夫斯基，以及朵布洛留波夫之基本確信之正當的發展。不錯，是他們的發展。不過他是使他們理論之否定方面，個人主義底觀念論底方面發展，遂將它弄成可笑的形式罷了。樸列汗諾夫說：

‘但是。他僅在將他們(柏氏和車氏)受黑格爾主義之害最多的方面使其發展了。我們已經知道，車爾尼綏夫斯基在關于社會生活的判斷上喜歡站在人類本性之見地。但人類之本性在社會現象上尚未說明什麽東西，所以對于人類本性保持唯物論見解的車爾尼綏夫斯基通常也不得不站在觀念論之立場，依據“意見支配世界”的原理來判斷了。於是這時候他不想承認社會人之意識由其存在而決定，反而認爲有主張一切人類在其本性上是完全同樣的必要。他告訴我們“人同此心”，……勸我們據人類心理判斷各人。皮沙列夫答應這個忠告，但是他說，“要是我們的批評對于一般人類問題，個人道德及日常生活關係問題，給以更多注意，以代那機智煥發的美文學關于這問題沉默而關于民族性及公民生活以大聲傳道的做法，則是非常有益的罷……。’

‘這已經就是那特徵在較之“公民生活”問題倒是對于“個人道德”還有更大的興味的純粹“皮沙列夫主義”。皮沙列夫主義往往被認爲是與車爾尼綏夫斯基及朵布洛留波夫之方向全無共同之點的主智潮流。這大謬不然。實際上，皮沙列夫主義無非是：車氏的不完全的唯物論背叛他——或者，如果願意的話，他背叛這唯物論——他于不知不覺之中走到觀念論見地之際，從車氏所作若干錯誤前提發生的若干極其極端可是又完全正當的結論。皮沙列夫有大的文學才能但他的論文之文學光彩給與沒有偏見的讀者以滿足，即令是怎樣大，然究竟不能不承認，

"皮沙列夫主義"將我們"啓蒙者"的觀念論送到愚昧裏了。

'這事實,在他對于詩人思想家因何而異的問題的態度中,最足以表現了——柏林斯基說,"一切詩底作品,是捉住詩人的強有力的思想之果實。倘若我們僅許這思想是他的理性之結果,則我不僅據此將藝術殺却,並且將藝術之可能性也殺死了。實際上,如果僅將某種思想想出裝入在腦中造形的形式中卽足,則詩人有什麼意義呢。又誰不得因其必要,幻想而能成爲詩人呢?不,在其性質與使命上,詩人不是如此成功的!在其性質上,在不是詩人的人——卽令他想出來的思想,深刻眞實甚至于神聖——其作品究竟是小氣,淺薄,冒充,不完全死的東西,這不僅不能使哪一個首肯,反而不管那一切的眞實性,使人對于他表現的思想起幻滅之感了!然而一方面,羣衆正是這樣地理解藝術,他們正是向詩人要求這件事情哩!……"。這金玉之言的判斷,不過是他的……基本命題之一新變形。然而自信不過是使柏林斯基基本確信發展而已的皮沙列夫,以爲在這種詩人與批評家之區別之中,不過是"對于在詩人與單純人類之間畫分明界線的美底神祕主義的極豐富的寄與"。……據他的意見,努力求得一定技術熟練的一切好人,與他得以做批評家或"一般地文學之大家"同樣,也可以成爲詩人。他直截了當地說,"善良思想浮漾于頭,能夠將這種思想在自己頭中保持鍛練,藉練習之功成爲文學大家者,只要他願意,他是能夠成爲詩人的,換言之,他是能夠作出與眞實公認的詩人所作的作品同樣作用于讀者的若干作品的",並不如此,一切好人不限定能做詩人,是無須乎證明的……但是皮沙列夫爲什麼一面說這種謬誤思想,一面他又覺得不過是柏林斯基"根本確信"之發展呢?爲什麼呢,這就是因爲柏林斯基自身往往站在"啓蒙者"的抽象觀點來

看藝術之故。例如他說，"莎士比亞通過詩敍寫一切，然而他敍寫的，離屬于詩歌者是很遠的"。這話，使人想到，有只屬于詩歌的特別領域與不屬于詩歌而得"通過詩來敍寫"的其他領域是可以對立。這就是他使讀者相信一切好人得爲詩人。他明白，如果人們即不得作詩之領域之大家，亦非不幸，因爲好人自己成爲文筆之大家，能將許多東西"藉詩而敍寫"。如此際竟以他在詩的領域上沒有表現大力而非難他的，不過是受舊美學概念教育的俗人，或不能決然脫離"黑格爾主義之殼"的像柏林斯基的'半耽美家'而已。皮氏以其特有的熱與才能發揮這思想，同時，他在柏林斯基之批評上，有覺得是完全正確的表面的基礎。但是實際上，再重述一次，他僅僅是忠實于這批評之劣的方面——忠實于那若干命題之缺點。這樣，在純藝術之理論之檢討中據柏林斯基所發生的論理謬誤，在皮沙列夫，是產生可以認爲是否定教義之最後之擊的東西。'（註六七）

'如果柏林斯基熱于論爭之餘，不違反他自己的理論，如果他不忘記詩歌之內容與哲學之內容相同，詩人與思想家之差異不過是一個以形象思索一個以三段論法思索，則關于"純藝術"理論之整個問題，將見于完全不同的光明之中罷。那時，他將要說，沒有什麼特殊的詩的領域，詩歌總是社會生活之反映，"純粹"藝術之發生不過是反映創造它的社會層對于社會之冷淡而已罷。然而，如果他進一步，極力想明白這冷淡何以發生，則他可以看出，各個不同歷史時代，這冷淡有極複雜而甚至于相反的起因，不過這一切的根芽，是在社會關係之中，與藝術之本質"法則"，技巧是沒有什麼直接的關係的罷。爲明白這一切起見，柏林斯

基有徹底應用唯物辯證法于人類美底發展之研究的必要。不過在當時俄國狀況之下，雖然他是這一切的天才，不得完成這工作。因此，我們在他的理論中，僅看見對于藝術的唯物論底見解之要素了。不能對于這唯物論底的要素給以適當的發展，他在與純藝術之擁護者之論爭上，無心地將通常在"啓蒙者"之武器庫看見的武器拿在手上了。但是他們的武器中，通常僅看出純觀念論底結論。含在到那論理底結末"破壞"美學了的皮沙列夫之判斷之根柢中的，首先就是在那抽象性上有缺陷的這些觀念論底結論。' 皮沙列夫自信是柏氏車氏的發展者。'我們一點也不必否認，含在六十年代文學批評之根柢中，主由車爾尼綏夫斯基所完成的一些原理，在其極端的發展上就得到了像皮沙列夫過于片面的結論。不過，第一，車爾尼綏夫斯基對于皮沙列夫是毫沒有什麽責任的；第二，就是皮沙列夫離那反對他的"耽美家"栽在他身上的二重愚論往往是極遠。同樣，適用到柏林斯基身上我們也可以重復一句——在柏氏文學見解上，對于皮沙列夫所作的修改是不能以責柏氏的。不過我們還要進一步說，即令他有時到了愚昧的田地（我們所謂有時者，即因他往往也沒有"破壞"美學），皮沙列夫自身是幷無罪的。在那裏，實際上罪在"純藝術"理論家之"神秘的霧"，或"啓蒙家"們在美學上多少趨向"破壞的"結論的，對于藝術的觀念論底見解之無力。再說一句，正是因爲皮沙列夫將我們六十年代之"啓蒙者"的若干觀念論底前提送到愚昧之境了，他成了我們有名的"主觀底"方法之父。……他在論文生活過程中說，"自然科學"與歷史不同，……在歷史，一切問題在作者本身見解，人類個性之中；在自然科學，一切問題在事實之中……要把此處引用的"歷史"二字換爲"社會學"這名詞——則我們就得到那有名的"主觀"

方法之理論基礎罷。在歷史與自然科學之對稱上，皮沙列夫重復引他到"美學之破壞"的那同一理論底謬誤。他忘記，意識由存在而決定，以及縱然如果歷史是一定實踐底確信之理論辯明，或者往往可以是的，然這實踐確信幷非從天上掉下來，它的發展是由那（與動植物之種之發展同樣地合理的）一定社會關係決定的。在這理論謬誤之上，建築了以米海洛夫斯基（註六八）爲巨擘的我國主觀主義者們的一切似是而非的社會學的聰明。'……（註六九）

在所引的樸氏所說之最後一段深入的批評裏，使我們可以明白柏林斯基在文學批評上的意義，以及柏氏車氏皮氏相互的關係。這一段批評不僅可以看作這一章的結論，而更可以明顯地看出，樸列汗諾夫實在是柏林斯基事業的眞正的繼承者和完成者了。

現在還將車爾尼綏夫斯基文學觀中之一段及樸氏認爲是一點極本質的補註底結論引在下面，作上面的一個補充。

斯加比車夫斯基的思想，以爲車爾尼綏夫斯基的謬誤（指他認爲是車氏見解的'科學與藝術之同視'），是使批評離開在柏林斯基時代所演的任務；這極端曖昧的話，也全然不能令人贊同。柏林斯基實在是'藝術作品之評價者'。但是車爾尼綏夫斯基之美學說——在其本身上——也決不是將這樣的評價除開的。贊成那種見解的批評家，說因集中其主要注意于這些作品之觀念，往往忘記關于他們檢討的作品之藝術價值問題，是不錯的。又如，皮沙列夫將車爾尼綏夫斯基的美學說弄成 caricature底形相，也是不錯的。但這是當時社會條件下的必然事勢，車氏對于這全無責任，是不消說得的。在其本身上，他的美學說決有除開對于藝術作品之美學價值的興味。………（註七十）

如果'六十年代的人們'以啓蒙者之眼光來看藝術文學，換言之，卽對于藝術文學首先要求'關于生活現象的判決'，然而這樣決不是說他們沒有藝術感覺的意思。這至少像車爾尼綏夫斯基，朵布洛留波夫，皮沙列夫是那最優秀的了。卽令不能說是最光輝的代表者。在他們的任何作品之中——有時在他們深入那判斷性最遠之地方——也可遇見他們的文學趣味之纖細之最無疑的證明。試以皮沙列夫爲例罷。他在那判斷性之達到可以說是達到 Hercules 之柱的論文中，不料他還載有如次之批評——'在那文學價值上，較之一切批評還要低的小說水中之石，得到非常的成功；而在心理分析之纖細與眞實上卓越出羣的托爾斯泰的之幼年，少年，青年，反被冷淡地讀閱，幾乎不被注意地看過了。'關于托爾斯泰，與那麼強烈地感動'六十年代的人們'的一切社會個人問題完全無緣的人的藝術作品，倘且表示皮沙列夫可以說是一個好的'美學底'批評家。同樣的批評在他那麼樣拚命貶下普希金的論文之中，也可以發見。就是在這些論文之中，皮沙列夫一面決然地反對'我們之小而可愛的普希金'之流的'俗人'見解，同時還意識到他的作品之形式之美(註七一)。

樸列汗諾夫在純藝術家們對于六十年代批評之偏見的誣妄的批評之下，爲這時代的政論批評作正當有力的辯解了。

總而言之，天才柏林斯基開始應用辯證論唯物論于美學及文藝批評上，投藝術學以新光，然而因爲當時社會條件的關係，他只做了一個唯物論者啓蒙者而終。他所投的光明是沒有光輝擴大起來。車爾尼綏夫斯基繼他之後，在唯物論方面啓蒙的精神方面雖然是把握得更堅牢，更

明銳，然而辯證法的方面幾乎沒有繼承着，在政論底啓蒙底批評上巍然前邁了一部，然而在科學底美學上，只能夠應用不十分完全的費爾巴哈唯物哲學而止。朵布洛留波夫和皮沙列夫皆以深銳的思索絕世的才華輝耀于評壇，然而（也是時代使然）只能繼續發揮柏林斯基，車爾尼綏夫斯基啓蒙批評政論批評的精神和要素，雖然都不乏美學底感覺，終未能在科學美學上作若干的建設；尤其是皮沙列夫，發展車爾尼綏夫斯基的理論到了極端，達到美學之破壞的矯逆誇張過正的結論。於是由柏林斯基所提出的美學科學之建設，仍然是放下來了(註七二)。

柏林斯基，車爾尼綏夫斯基，朵布洛留波夫（或者皮沙列夫）——而尤其是柏林斯基——這三個偉大批評家之眞正偉大方面，其辯證法底，唯物論底及社會主義底方面之正當圓滿的繼承與發展，是直等到馬克斯主義藝術理論之出現。完成由柏林斯基車爾尼綏夫斯基等所開始的社會底方法，因將其放在正確建全的辯證法唯物論之上，承繼這些先輩的理論遺產而發揚光大之，以建立馬克斯主義文藝理論之基礎，完成藝術社社會學科學美學之第一步者，就是我們所研究的戈爾該・樸列汗諾夫！

（註一）特萊加可夫斯(Trediakovsky)在巴黎遊學之中，受支配當時歐洲文壇的擬古主義理論，譯Boileau作詩法及 Horace 詩術爲俄文。根據他們的理論，著關於詩歌一般起源之意見，爲俄國最初之文藝批評。後 Romonosov繼之，著修詞學，俄文典等書，然而這都只是文學概論之類的東西，其功績在俄國文體之整理，還算不得純粹的文藝批評。

後來有諷刺作家 Novikov 著俄國文學家之歷史詞典草案，算是俄國第一部文學史。愛略特林娜時代，Sentimentalism 輸入，Karamzin 在當時高唱其感傷主義與人道主義。

浪漫主義風潮捲起；普希金的"Ruslan and Ludmila"出現，與當時浪漫派以最初實際論證，引起廣大的論爭，文學批評始盛。所舉三人，只是其最著名者。

具有明智詩風的維尼威依梯諾夫，正面地攻擊俄國浪漫派之間之缺乏高尙的觀念。他說，'各民族之眞正詩人，恆係達到文化最高度的哲學家'。他說自己滿足，不追求一般進步之目的的詩人，對于那時代毫無用處。

代表從法國來的浪漫派之正統批評家坡列活依，一面作新自由主義之堂堂戰士與當時橫行的走狗文人奮鬥，同時盛讚拜倫與雨果之詩。他雖然說普希金是眞正國民詩人，但謂普希金和哥哥里的作品缺乏高上觀念與活動，殊不能與莎士比亞，雨果，歌德之不朽傑作比較。這批評，自然是未見其全的。

爲四十年代批評精神之先驅，反抗當時浪漫主義的潮流，開寫實主義之萌芽者，是博識的那堆吉定。他堂堂地攻擊普希金之詩缺乏高尙感興，以'酒和女人'爲作詩之唯一動機；非難當時浪漫作物缺乏人類學與歷史的知識，所選題材之卑下。同樣，他根據德國浪派的觀念哲學，盛攻坡列活依。

這兩人都深不滿意于普希金哥哥里之缺乏崇高領導的觀念，因此甚至于對于精通無俄國文學之建設者將爲將來俄國文學之特色，而爲那坡二氏首先承認其必要的健全的寫實主義與自然主義，樹植于俄國文壇的大功也不承認了。承繼完成他們的工作，指出眞正卓越的藝術作品之技巧如何，其內容應該如何者，即是柏林斯基。

以上多據克魯泡特金的俄國文學之理想與實際及岡澤秀虎之十八世紀及十九世紀初頭之批評文學（'世界文學講座''俄國文學篇'）。

（註二）參看樸氏馬克斯主義根本問題與車爾尼綏夫斯基論中'車爾尼綏夫斯基與費爾巴哈'。

（註三）與人論藝術書及車爾尼綏夫斯基論

（註四）參看第三章。

(註五)車爾尼綏夫斯基論上卷(後簡稱車論)

(註六)柏林斯基(Vissarion Grigorievitch Bielinsky),一八一〇年六月十二日生,係平民之子。祖父爲村牧師,父初爲無名陸軍軍醫之子。當時幾乎一切文學家思想家皆出自貴族地主階級,他出身平民比較起來實有重要意義。其父後來做鄉村醫者,移住農村,時柏氏五歲,從他的父親受到很好的預備教育。爲醫生的父親,交際的人多係市鎮官吏,尤其是服務于警察者。但其父不喜歡這些人。痛恨這些官吏無學墮落的父親的言論,不得不影響小Vissarion的心,使他得有看見貴族地主社會黑暗方面之機會;這不免是在他靈魂中培植他對于農奴制度之憎惡的。一八二九年得入莫斯科大學。在這裏,敏感而熱愛藝術文學成病的他,聽那維吉定之美學,巴布洛夫之哲學講義。不過他的知識之從書本雜誌和友人談話中所得者,實較學校中爲多。他之加入青年大學生團集,入斯坦克維支會者,即在此處。一八三二年他以仿釋勒強盜而作的反抗農奴制度的悲劇"Domitry Kalinin"觸當局之忌諱,藉'學術不良'的口實,突被大學除名。在大學時,他非常貧困,這是使他不能完成貧弱法文以外的外國語之修養的。'斯坦克維支會'中誰都是幸福而知道各種外國文的,所以對于他稍有輕蔑的態度,而他自己亦不得不從較之自己智力遠爲低下的人,來散國外哲學新潮。大學除名後,益加貧乏。一八三四年他以一舉而爲世所公認的文學批評,開始其文學生活。歷參與風潮(一八三四),望遠鏡(一八三五——三六),莫斯科之觀察者(一八三八——三九),祖國通信(一八三九——四六),最後現代等人雜誌,寫批評及解題文字。努力過度,損害健康。肺病與貧困交加,一八三八年,管被入獄中,時年三十八。然而他死得并不很爽快。隨着四方革命之勃發,中央衛戍司令部不絕訪問在病床的柏林斯基,和死神一道。如果他的病好了,準備馬上就下逮捕令;而他的命運一定是監禁在城砦,至少,也不免于流放的。

他在實生活上的貧弱實與他在思想生活上的豐富作鮮明的對照。可惜在此不能對于他的社會哲學思想加以檢討了。

（註七）'關于黑格爾一切"現實"之"合理"性的學說，應該如何解釋的問題，在一八三〇年代之後半及四〇年代之初的我國哲學界，占重要的地位。俄國一切著作家中頭腦最明晰的柏林斯基，爲這問題可說是經過整個的悲劇。柏氏關于鮑羅丁諾紀念日及門徹爾（德國自由主義政治家，後爲大反動者）的論文中，對于敢非難圍繞自己的社會關係的人們，充滿最辛辣的攻擊。後來他認爲這些論文是可恥的謬誤，羞于提起（據屠格涅夫的回憶說，一次他和他談起這事，他馬上掩耳低頭急走——編譯者）。他熱情地否定可厭的俄國秩序，但他此時對于這些秩序之表面合理性已經不費什麼哲學考察。後來和他有同樣傾向的著作家，不承認有返于黑格爾的必要，……承認那前提無非誤謬……。赫爾岑……則斷定黑格爾的這學說，不過是將充足理由之原理重新公式化。不過充足理由之原理，決非承認各個社會組織之正當。俄國史上專制主義之發生成長如有充分理由，則十二月黨之解放運動亦明有充分之理由了。如果在這意味上，專制主義之"存在"是"理性底"，則要消滅這專制主義的努力之"存在"，也同樣是"理性底"了。所以赫爾岑決定黑格爾學說毋寧是承認一切解放鬥爭理論上之正當，是革命眞正代數學。

赫爾岑在最後結論上完全是正確，不過是以錯誤的推理達到這結論的。'（因爲他僅根據這皮相的抽象的'合理'云云而沒有看出現實自身發展之內底法則——卽歷史運動之經濟原因，因此也不能說明社會變革之客觀必然性）

同樣，柏林斯基和黑格爾'哲學底愚昧'訣別之後，着手攻擊醜惡的俄國現實，自然就他說，是很好的；不過他在其否定之中同樣是對于社會現象保持空想的見解，我們要承認，這天才著作家因這樣一翻身，反使自己理論根據之水準低下，承認自己以及自己代表的俄國一切進步思想，是對于理論沒有支付能力的債務者。車爾尼雪夫斯基也是如此。'忘記黑格爾愈多，俄國否定主義者便愈少意識着自己社會見解係根據于某種理論之錯誤者。'到馬克斯則黑格爾哲學脚踏實地，才發現否定俄國現實之客觀基礎理論了。（以上引自樸氏譯註的費爾巴哈論之新註二）。

（註八）車論中'柏林斯基，車爾尼綏夫斯基，皮沙列夫三人論'。

（註九）前書同節。

（註十）蒲氏原註：請看論文集二十年間論文'柏林斯基文學觀'之末結。

（註十一）以上截引自車論'柏，車，皮，三人論'。

（註十二）柏林斯基文學觀。

（註十三）克氏俄國文學之理想與現實。

（註十四）參看前章

（註十五）見Ovsyaniko-Kulikovsky之十九世紀俄國文學史，Mirsky俄國文學史，蒲列汗諾夫俄國批評之命運，以及克魯泡特金之書，和日本新潮社'世界文學講座'露西亞文學篇藏原唯人之'社會底文藝批評確立時代'。

（註十六）我在這裏，向讀者推薦屠格涅夫的論文柏林斯基之回憶。屠氏論文如其小說同樣深刻美妙，大概讀過哈孟雷特與董吉訶德者，都會知道的。這回憶記收入他的論文集文學與生活之回憶中（德文日文都有譯本都不十分完全）。在其中屠氏敍述柏林斯基的風貌，他的性格之眞摯，嚴肅，熱情，獨創，直截，易感，大胆，卞急，愛憎，疾惡，他的 in earnest……躍如紙上。他也談到他缺乏外國文和廣汎的知識，但他明智偉大的天才，深刻銳利的眼光，豐富博大的同情，不礙他在思想及光輝上爲俄國之萊辛，做偉大批評家的。他說他個人受知于柏氏及交遊的經過，說到朶斯妥也夫斯基受知的事實和柏氏對新進作家的同情愛護和督促，又說他個人多病多難的凄涼和若干軼事。……柏林斯基在科學和智識上，他請教他的友人，信他們的話，然而在批評上，他是誰也不徵求意見的。反而是別人請教他，無論何時總是他着先鞭，他的美感幾無誤認。他的眼光總是既深且銳，決無暗晦之時。柏林斯基不爲皮相與外觀所欺，不盲從任何思潮。他直截地辨別美醜，和眞僞，大胆地下自家獨創的批評。毫無遺漏地，熱烈而强有力地，以懸河的一切努力下批判，就是看見智者一失的大家批評之謬誤者，對于柏林斯基射中正鵠的批評，眞實的趣味。

能，他洞見隱微的精巧，也不得不起尊敬之念了。……新的天才，新小說詩歌故事出現之時，沒有哪一個先于柏林斯基，比他更優秀地以確實的確之詞，指出其眞假的。萊孟托夫，哥哥里，契察洛夫——最初舉出這些人，說他們之非凡者，不是柏林斯基麼？其他還有幾人！柏林斯基批評底診斷，卓越的觀察……。'屠氏于低徊回憶之餘，最後說，'他是一個人！'。——在他死之前，他的功績還沒有十分爲人知道，據那個回憶，說當時對于這'莫斯科新光'不非難侮蔑者眞是很少。直到他死後，還不免如此，屠格涅夫在普希金紀念演講中提到他的名字時還有人生氣的。然而到今日，柏氏在批評及思想上的價值，是日益深爲人所公認罷。

(註十七)車論'柏，車，皮，三人論'

(註十八)車爾尼紗夫斯基(Nikolai Gavrilovitch Chernyshevskv)一八二八年七月二十八日生于伏爾加河畔之沙拉托夫市。父親是市上有名教會的可敬的牧師，最初受教育于神學校。直到十四歲時，他的修詞學優等及第，一八四六年入彼得堡大學言語科。在入校前後他已以博學與外國文才能使人驚訝了。後來他精修拉丁文，希臘文，猶太文，法文德文英文波蘭文，據說，還懂幾分韃靼語。出校後，暫歸鄉里，爲中學教師，繼執教于彼得堡之第二士官學校，但不久即棄之，專攜文筆——先在祖國雜誌上，後在現代人上；尤與現代人關係密切，他的名字和 Sovremennik(現代人)這名字永在俄國不朽；這評論雜誌支配當時思想界之力與赫爾岑之鐘(Kolokol)一樣。他自幼即博覽古今，放棄詩和聖經之後，即埋頭于歷史文獻，耽讀柏林斯基，涉獵德國哲學法國社會主義的著作，英國功利主義經濟倫理書籍，深其造詣。他在其文筆生活之初，著學位論文藝術與現實之美學關係；這在大學審查委員會通過了，然因當時教育總長 Norov氏拒絕承認，遂沒有得到學位。以後他在各方面揮其大筆，一躍而爲當時進步青年之中心，集一世之觀聽。如克魯泡特金說的，他畢生的博大著述，各部門的博學，除了驚嘆之外，沒有話說。在藝術上最有名的即傾其蘊蓄于美學及文藝批評的三大著作——藝術與現實之美學關係，哥哥里時代及

萊辛及其時代。一八五八——六二年這四年間，他論經濟及政治的主著，在現代人上發表。他與當時進步分子呼應，以偉大的智力，宏大的博學可怕的精力和光彩陸離之筆，不斷奮鬥，使俄皇及當時政府不得不多少屈服于他們的主張。他作沒有收信人的信，供給亞力山大二世以農奴解放的意見。他又翻譯 John Stuart Mill 的政治經濟學，附以社會主義思想的註釋。又著資本與勞動，經濟活動與國家等及關于俄國土地共有制度的許多論文，盡全力于堅實經濟觀念之宣傳。在歷史方面作了許多關于法國政黨鬥爭的翻譯，又寫了許多獨創的論文。一八六三年被捕，在獄中作小說怎麼辦呢？（What is to be Done?）。此書示當時俄國青年以行為的規範，宣傳傅利葉的共產主義，鼓吹眞正虛無主義思想，在藝術上雖有若干缺點，但影響當時青年思想行為之深刻，實非屠格涅夫，托爾斯泰及其他任何俄國作家所能及。一八六四年以急進政黨首領及宣傳社會主義之罪，流放于西伯利亞做苦工，時年三十五。兩年苦役期滿，又宣告終身流放，嚴重監囚于荒野的 Yokutsryaoblast。一直到一八八三年。詩人詠他道：

‘在那遙遠荒涼的 Yokutsryaobatsy的荒林，

埋沒了那被放逐的科學底明星。’

當時俄皇政府因歐洲輿論的攻擊，想放他歸還，派一個官吏到他那裏叫他簽一個字在所謂‘懺悔書’上，作‘形式上之手續’。他說，‘我的腦筋結構是如此，你的腦筋却又是一樣，這就是我唯一罪狀。我如何能因腦筋的結構不同而懺悔呢！’後來政府與革命結社‘民意黨’(Narodonaya volja不是後來的民意黨）妥協，以車氏回來不在亞力山大三世境內擾亂為條件，許他歸還俄國。經了二十年的流放生活。然而他的健康已大壞了。雖然如此，仍揮其最後的精力從事于 Weber 大著世界史十二卷之翻譯，並加以良的附錄。精力盡瘁，一八八九年病死，時年六十一。

（註十九）馬克斯在資本論第二版序文中讚賞車爾尼綏夫斯基關于穆勒 Principle of Palitical Economy 的批評，說：‘一八四八年歐洲大陸革命，對于英國也發生反抗了。這

樣，不以保守學問格式的支配階級之單純詭辯者或阿諛者自滿的人們，遂想使資本之經濟學，與當時已經發達到了不能不顧的無產階級之要求一致了。以約翰穆勒爲其最好的代表者的一種淺薄的妥協論，於是乎發生。這正是宣布資產階級經濟學之破產；俄國偉大學者及偉大批評家的尼古拉·車爾尼綏夫斯基，已經在其所著穆勒經濟學概要中，巧妙地闡明這事實了。'

在這裏，順便談談車氏和馬克斯的關係。車氏最初尙不免與民粹主義者斯拉夫主義者一樣，重視俄國村落土地共有制度，'密爾'制度的意義；後來也明認它并不是什麼俄國特殊寶貝，而是人類原始制度共同所有的遺物，其弊病也是很大的。然而他還是牢信，以這密爾土地共有制爲基礎，是可以進化到社會主義；主張爲實現社會主義社會，各國不一定必要經過資本主義的階段的。這種思想，樸列汗諾夫及列寧等已經作過長期的辯駁了。這種見解，無疑是與馬克斯社會進化說矛盾，實際上，他個人和著作中幾乎是不知道馬克斯。當時馬克斯許多著作如共產黨宣言，哲學之貧困及經濟學批評等，恰以巴枯寧，Tokatiev等之繙譯介紹到俄國。而車爾尼綏夫斯基完全忽略過這些書了。據說，一八七二年資本論之抄本送到西伯利亞的他的地方，可是他對于這書及其作者沒有在什麼地方提到一句。這俄國大學者似乎不及德國的學者謙遜心虛哩。

(註二十)車爾尼綏夫斯基全集三卷五頁。樸氏車論'柏，車，皮，三人論'

(註二一)車論'柏，車，皮，三人論'。

(註二二)車全氏集一卷一三頁，及樸氏車論'文學及藝術之意義'。

(註二三)參看樸氏車論'文學及藝術之意義'。

(註二四)見前書引用。

(註二五)車論'文學及藝術之意義'

(註二六)樸氏前書同節。并參看第三章。

(註二七)樸著論文車爾尼綏夫斯基美學觀。

(註二八)樸著車論'文學及藝術之意義'。

(註二九)車論第一章文學及藝術之意義

樸氏在這裏,引達維爾於自己說的話為證:"Je n'aime ni je ne sens le merveilleux Je ne puis marche a laise le secours d'um fait reel"。這在達維所屬的十八世紀法國'啓蒙者'是極特徵的。參看第六章論十八世紀法國繪畫之節。

(註三十)文學及藝術之意義。參看第三章第五章,及註五二。

(註三一)文學與藝術之意義。

車氏與萊辛一樣:不喜'擬古派之理論家'。柏拉圖與亞理士多德以模倣釋藝術。關於這,車氏以這二哲所謂'模倣',與擬古派所見的藝術之本質的'自然模倣',沒有什麼多的相同。'實際上,柏拉圖和亞理士多德都以為藝術——尤其是詩歌之眞實內容,決不在自然之中,而是在人類生活之中。他們之後,只有萊辛說過……亞氏詩學之中,無一語及自然——他說人類,人類行為,人類事件是詩歌所模倣的對象。……自然只是在薄弱虛偽的描寫詩和與這連帶的說教詩——亞氏擯之於詩歌之外的——極全盛之時才得進詩學之中的。自然之模倣與眞實詩人無緣,眞實詩人之主要對象——是人類。"自然"只是在風景詩上作第一步之開展,"自然模倣"的話,開始是從畫家口中聽到的。'(全集,一卷,三八——三九頁),於是車氏正確地結論——藝術家應取的模範,是現實之一般,非狹義的自然。不過,樸列汗諾夫指出,擬古派的理論家也有如此主張的。即如Boileau 在其"Art Poetique"第三詩中所云'自然',正指人類而言。Telensie 亦以巧妙再現人類——父,子,愛人等等之天性,係為藝術家者所值得模倣的。實際上十七世紀沒有將自然表現放在人類生活表現之上,反而過於注重後者;即風景畫亦不過以自然為背景。法國風景畫家從人類向自然者,不過是十九世紀二十年代之末。而這轉換,并不是因為藝術家對於自然有興味過于人類,而只是表示以前不過興味很少的人類精神生活之他方面,現在開始引起他們的注意而已。然而車氏對於這歷史詳情不大留意。他覺得重要的,就是這有實踐意義

的結論——'稱藝術爲現實之再現，較之謂藝術實現現實之中所不存在的完全的美的(我們的)理念(idee)於其作品之中的見解，更加正確。'(全集，卷一，三九頁)。車氏發揮自己的思想，同時據以人類生活之再現爲最高原理的事實，斷言謂藝術應爲現實之粗糙卑俗的寫實，拒絕一切理想化的見解之不當。車氏不否認理想化，不過他認爲'唯一必要的理想化，必須由除去詩作表現之完全中的不必要的細微末節而成'。濮氏也認爲這是完全不錯的(文學及藝術之意義)。

(註三二)文學及藝術之意義中濮氏所引用。

歌德亦以非凡的機智，指破趣味因階級文化程度而懸殊。衣服五花十色，充滿擾攘，歡笑，叫貝聲，家畜聲，小販叫賣聲的民衆定期集市，與平民以沉醉的陽氣的印象：而智識者則只感覺煩膩，頭眩，懊悶，和頭痛。反之，智識者穿了黑燕尾服規規矩矩做起來的假日，在肸壯的村下男女，也覺得是難受的無聊。參看盧那卡爾斯基藝術論'藝術與階級'之章。

雖然環肥燕瘦，各人所愛不同，由於各人的趣味，然而趣味這東西一方面固然與各人的氣質體格有關係，同時社會經濟的痕迹及環境的關係也占重大意義。西伯利亞某地方以肥胖女人爲美，那邏輯便是因爲胖者是只吃飯睡覺不做事的富人女兒的證明。反之，中國一向是有賞識病美人的傾向的。多愁多病，天天不離藥罐的林黛玉女士，便是個代表。站起來要弱不禁風，走起來要婷婷婀娜，腰要像柳，手要像筍，杏眼中還要多少含點淚瓏(秋波)。甚至於像雲鬟公主，什麼事都要人代辦，動都動不得，出進都非人抬不可，簡直像現在的張大主席一樣。再呢，詩詞歌賦是不可不會的。這可以說是中國這畸形封建社會(專制主義社會)士流趣味所養成的。像日本'浮世繪'上的美人，我們想誰也受不住。再則，中國的豔聞，傳奇，詞曲，小說，情史以至言情小說，總不出張生鶯鶯的一套，男的是搖白紙扇的倚馬萬言的才子，女的是繡花的才擅詠絮的佳人，始而是秀才和淑女，終而做狀元和夫人，哭哭啼啼，傳箋遞詩——也無非是反映中國士流士閥士大夫階級的生活心

理。這個社會幾千年沒有什麼大變動，所以中國的 romance 也不能有多的花樣。直到'自由戀愛'了，蘇曼殊先生的絳紗記非夢記焚劍記天涯紅淚記斷鴻零雁記……還是這個調子。一直到楊振聲的玉君，酸氣還是那樣十足。甚至於在郁達夫先生小說中，這氣味還濃厚得很。尤其在日記九種中表現得更直截了。

現在黎明暉的歌聲頭髮很有風靡一世的樣子。那肉的'我愛你'如刺的聲音，那瘋亂似的長睡的髮影，正是中國小規模畸形資本主義發展下的低級享樂精神的反映。所以'妹妹'為南洋財主所喜，是無足怪的。

(註三三)文學及藝術之意義

樸氏在這裏註道：試看黑格爾關於荷蘭繪畫史的記述，現在無論哪一個唯物論者與辯證法論者幾乎都將無條件地同意的罷。同樣的記述在他的Aestetik中散見極多。

(註三四)與人論藝術書

(註三五)車氏全集第三卷萊辛・其時代生活及事業。樸氏文學及藝術之意義所徵引。

(註三六)同前。

(註三七)車氏全集第二卷俄國文學之哥哥里時代。樸氏文學及藝術之意義所徵引。

(註三八)全集第一卷，論亞理士多德之詩學。

(註三九)文學及藝術之意義結末。

(註四〇)前文。

(註四一)參看樸氏車論第二章'柏，車，皮，三人論'。

(註四二)前文。

(註四三)前文。

若僅謂社會生活上'否定'的東西比'肯定'的東西占優勢，是不能說明六十年代藝術家之注意生活之'消極'方面的。民粹主義者(Narodniki)不滿足僅僅生活消極方面的表

現，藝術家還有表現其苦柄方面的義務。所以七十年代的讀者，以為 Zlatovratsky 在其著作中許多地方，描寫了農民生活上的對於民粹主義者可喜的現象（農民共同體底本能描寫），而以Uspensky只停在比較多的可悲現象之上（農民中發展的個人主義之表現）的理由，將Z.氏置於U.氏之上。他們以為前十年的作家不對，不僅不尊敬人民（民粹），甚至於還輕蔑它了。樸氏道，這明明是誤解，不過這也是他們心理的特徵。

中國自命唯美派的先生們攻擊魯迅只描寫人生悲哀灰色黑暗的方面（試看金屋AB先生的大作對話），革命文豪也咀咒‘阿Q’（死去了的阿Q時代）。姑無論魯迅先生的態度現在是怎麼樣，不過我說一句：‘這明明是誤解，不過這也是他們心理的特徵。’因為，要是‘金屋’中有孔乙已祥林嫂等類人物，是何等煞風景的事，這不將花一般的幻夢拆穿了麼？至於革命文學家不高興阿Q，也是容易了解的。倘若農民都是阿Q，農民革命還有什麼希望？悲觀是革命所大忌的。革命家要和耶穌徒一樣的樂觀，相信‘天國近了’，相信‘最後勝利終歸於我們’。革命文學家恨不得將筆下的農民工人都描寫成馬克斯列寧才好。因為這樣，才可保證革命之‘成功’，保障最後之‘勝利’。樂觀他們所寄托信任的現實和勢力，不高興有人指摘其神聖中的弱點，是唯美派與革命家共同一點，雖然他們的天國有現在將來之不同。不過我不得不說，‘這雖是他們心理的特徵，不過明明是誤解’因為——醉生夢死可憐可笑的‘金屋’中的客人們不要說了——我們只有愈暴露現實和國民性的缺點，才可正確看出我們所應該走的道路罷。

（註四四）參看車集第八卷。樸氏‘柏，車，皮三人論’。

（註四五）車集第七卷。參看‘柏車皮三人論’。

（註四六）樸氏‘柏車皮三人論’。

（註四七）見樸氏前書。

（註四八）見樸氏前書。

（註四九）參照前文。

(註五〇)同前。

(註五一)同前。

(註五二)玆將樸列汗諾夫論車氏哲學歷史觀的話，摘譯若干於下，以供閱者之參考：

在洞察哲學問題之奧底上，他(車氏)不及天才的柏林斯基（車氏自己也說，不得不承認柏林斯基是天才)。他在俄國文學之哥哥里時代論黑格爾的話，雖不一定正確，但實聰明而眛深。'黑格爾之原理極强有力而廣汎，不過結論則狹隘而微弱……'一針見血，我們只有喝采。然而他一說到黑氏辯證方法，殊不能令我們滿足了。車爾尼綏夫斯基說辯證法方法之大優越性，在依據時空條件下判決，不容——不觀察現象發生的實際與原因而下判斷的'一般抽象言詞'（全集卷二，一八七頁)，自然完全是不錯的。不過正因爲這個原故，爲思想家的他，僅看見辯證法之主要特性，在從各方面考察對象，仔細注意現實，則是不對的。仔細注意現實，自係正確思維之必要條件，然而——樸氏說——辯證法之主要特徵，係在現象本身之中——不在究研者個人種種好惡之中——探求決定這現象發達的諸力。(辯證法本質上是唯物論的，因此站在觀念論上的人在推理上也有時也成了唯物論者，如黑格爾。)然而爲完全理解辯證法方法之唯物論底本質起見，則必須理解：這方法之力，在意識(明白) 觀念之進行由物質進行而決定，因而在明白思想家之主觀論理應根據究研的現象之客觀論理。爲主觀偏見支配得太多，觀念進行依存於物質進行的概念，從知道由各方面觀察對象的法典的車氏的眼界中消去了。眞正辯證法的這兩個原理，并不是同一的。對于這第二個眞理沒有充分意識的人，即令仔細注意對象之全面研究，還是容易變成觀念論者的。這就是哲學上決然唯物論者的車氏，在歷史及社會見解上做了一個觀論念者而止的原故。

然而車氏見解中是有許多極正確的辯證法底成分。如在哥哥里時代中所高唱的，'現實上一切都依存于環境，依存于時間及空間條件。所以黑格爾承認：人們不觀察使某現象

發生的實情于原因，因而判斷善惡的一般的抽象的言詞，是不夠的；承認一切對象現象皆有其自身的意義，判斷之際須考量周圍之情況。這法則可以如下公式表現：沒有抽象的眞理，眞理係具體的——卽決定的判斷，僅就一定事實，觀察其依存的一切事情之後才可以下。'他又引具體之例說明自己的思想：'例如，"雨是害呢，還是有益？"這抽象問題，不能決定地答的。有時雨有益，有時也有害，雖然這時候很少。應該決定地問，"穀物播種總後，大雨下了五點鐘。雨對于穀物有益麼？"這答覆才明白而有意味，"這雨有益"。然而穀物收穫之中，暴雨一週，自然又是有害的。同樣車氏引戰爭是破壞還是有益的問題爲例，這我們在前章托爾斯泰論中已經提過了。'關于對象之概念，在那對象表現于它的一切性質特性及環境之中，不與這環境及其生動特性遊離（抽象）時，才是具體的。'

然而如前所述，車氏明白辯證法更重要的意義，而還沒有理解其主要優越性——觀念進行依屬于物質進行——，他不能達到馬克斯恩格斯所完成的辯證法底唯物論。他是唯物論者。不過我們在他的哲學見解中僅能承認唯物辯證法之萌芽——不錯，雖然是充分有成長力的萌芽。這事實，如果我們想起他的先師費爾巴哈的世界觀也有這同一缺點，則是不足怪的罷。然而，我們還須明白承認，他的哲學觀中，已有唯物辯證法之有成長力的萌芽了，例如在他的論文對於土地共有體農業的哲學偏見之批判中，他實在是一個光輝的辯證家。（因與其文學觀無直接關係，故不多引）不過在這裏他的辯證法不完全是唯物論的而已。（車爾綏尼夫斯基論第一篇車氏哲學觀中之第五章'車爾尼綏夫斯基與辯證法'）

知道現實一切依存于時空條件的車氏，從辯證法的見地來看歷史的時候，不過很少。存在決定意識，社會之歷史說明思想之歷史——這馬克斯主義之根本原理，車氏是理會到了的，而且我們也知道他光輝的說明了。他說'由物質肤態而生的階級差別，在他們智力生活中也發生差別'。他指出中世紀啓蒙運動之成功，基乎在教士，中間階級及封建貴族支配下的物質手段。他在看決定人類文化生活之成功的各個歷史現象之時，往往是做一個

唯物論者來考察的。然而他要把他自己的各個歷史見解綜合爲一個完全的東西之時，則好像完全忘記自己的唯物論見解似的，承認生活發展之原因繫乎意識之發展，承認思想之發達是歷史運動之最深動力了。他不將意識發展之進行，當作生活發展之一定進行來觀察。對于社會發展之變革，他並不解剖社會生活中的內部矛盾。僅以指出這生活形態對于人民大衆不好自足（在這一點上他是與費爾巴哈唯物論精神矛盾，反而是馬克斯及恩格斯的歷史觀中心實于這種精神）。車氏之史底唯心論，使他將第一個地位，賦與于那——在關于自己未來的考察上所必使發現的眞理普及于大衆之間的先驅者——即今日所謂知識階級。這是啓蒙者必然有的一種'知識之貴族主義'。車氏在歷史觀上，那因費爾巴哈唯物論之研究之不全所引起的缺點，後來成了俄國一派所謂客觀論——這與唯物論完全是不同的——的基礎（車論第二篇車氏歷史觀中之第五章'車爾尼紹夫斯基與馬克斯'）。

（註五三）朵布洛留波夫（Nikolai Alexandrovich Dobrolyubov），一八三六年生于伏爾加河畔之Nizhniy Novgorod，亦爲牧師之子。十歲以前，受母親之敎育，後入神學校。在校成績優異，但學校授業不能使他滿足；本應再進宗敎大學的，但他赴彼得堡，以超等成績入師範大學，親戚咸驚；時一八五三年十七歲。一八五四年兩親去世，家計日窮，他不得不以翻譯及私人敎授，聊供一家糊口之資，扶養弟妹之一切。然他的報酬是少得可笑，加之應付校課，勞苦非常。青年的他，健康大壞。一八五五年，得車爾尼紹夫斯基之相知，在其影響之下，作文學之評論。五六年在現代人雜誌上，爲有名論客，五七年畢業學校，同時担任該誌批評欄，熱情地工作，盡瘁于編輯的事務；四年之後，即一八六一年十一月，他以肺癆于二十五歲的英年，遺下皆係眞實獨創的批評論文集四册去世，眞是所謂鞠躬盡瘁死而後已了。

（註五四・五五）楔氏俄國批評界之命運及Ovsyaniko-kulikovsky敎授十九世紀俄國文學史。

(註五六)見克氏俄國文學之理想與實際及 Masaryk "The Spirit of Russia"

(註五七)機著柏車皮三人論

(註五八)皮沙列夫(Dmitri Ivanovich Pisarev)和前面三人不同，一八四〇年生于老貴族地主之家；他初在老貴族環境之中，受母親教育，自尊心很高，養成一種騎士的性格，尙不知貧窮之味。一八五一年至彼得堡，入中學，一八五六年優等卒業，入彼得堡大學文學系。於是他開始接近理想主義的大學生團體，做一個所謂'書呆子'孜孜用功。他知道自身貴族生活之不好，大學肄業中卽棄其富裕的叔父之家，和一個窮同學共住，或和其他諸多學生一起——在他們喧嘩議論唱歌之中執筆。和朶氏一樣，以勤苦明敏博盛譽人。大學中風潮漸盛，他接觸了朶布洛留波夫的文章，社會傾向更強烈，大學畢業後常助教飯碗而不要，決然操文筆爲生，入雜誌俄國文編輯部。一八六二年反動壓迫愈烈，他叫一個人在祕密印刷所印他未經檢查官許可的論文——卽批評復古論者某男爵攻擊赫爾岑的政治小册的論文——被捕，監禁于聖彼得保羅要塞四年。他的一切傳誦全國的著名論文，都是在獄中寫的。一八六六年得赦返彼得堡時，健康已大壞；一八六八年又因赴巴爾替克海岸休養，在游泳中溺死了。

(註五九)見克魯泡特金一個革命者的回憶(Memoir of a Revolutionist)。

(註六〇)見前書。

虛無主義通常被認爲恐怖主義(Terrorism)。然而這兩者之不同正如實證哲學與共和主義政治運動不同一樣，一個是一個特殊時期的政治運動，一個是滲透俄國思想界之生活全體之一重要思潮，只要稍知俄國革命史或一讀克氏之回憶者，是無待在此多說的。卽在本篇之只能夠做的一點極斷片敍述裏，讀者也可略爲理會這點不同罷。

(註六一)據 Masaryk 說 Kulczycki說，皮氏晚年頗傾于馬克斯主義，甚至有將資本論第一卷通俗化的計劃。

又皮氏自已沒有用過 Nihilism這名詞，他通常稱這傾向爲realism。

(註六二)車氏以黑格爾三分式說土地共有之必然性。他後來雖承認俄國土地共有體之弱點，但仍信俄國因種種歷史情勢，能在原始土地共有制基礎上實行社會主義。朵氏則更進而認俄國土地共有體並非歷史遺物，信其能作特殊飛躍進化，爲將來共產主義社會之經濟單位。自然他是與斯拉夫主義者的頑固不同的。這種思想才形成民粹主義(Narodnichestvo，人民之思想)之主流。然而皮氏對于這種思想看得非常淡漠了。

(註六三)克氏俄國文學之理想與實際。

(註六四)他的著名論文普希金與柏林斯基，惹起當時莫大的注意，而他最後說，'我們在各個事實評價上，和柏林斯基分離，承認其中的無用的肯定與過强的感受性；同時比反對我們的人更接近他的基本確信。'

(註六五)皮沙列夫全集第四卷。樸氏'柏車皮三人論'所引用。

(註六六)樸著'柏車皮'三人論

(註六七)前文。

(註六八)米海洛夫斯基(Nikolai Konstantinovich Mihaylovsky, 1824-1904)七十年代八十年代之支配底思想家批評家，爲評壇之維領一直到他死時。他的文藝批評之特色，即到了他，批評才取深的哲學傾向。六十年代之風潮，隨皮沙列夫之死而去之後，反動的七八十年代來了。'到民間去'(V'narod!)及其失敗，智識階級對于民衆之幻滅，一部分逃避社會生活，一部分趨于個人底恐怖手段，一般底暴力，政治的暫安——這是當時的表面形相。然而這時候民粹主義和馬克斯主義已在暗中潛進了。米海洛夫斯基即前者(Norodniki思想)最大的代表者。他最初傾倒于黑格爾，後棄而就蒲魯東。歷揮筆于黎明，書籍通報，現代評論，祖國通訊等誌，後爲俄國之富之主筆。他的科學世界觀，表現于其明快論文何謂進步，爲個性而戰，英雄與羣衆，幸福等中。他高唱個性，反對分工，後來更徹底主張俄國能夠不經過資本主義之弊害，以農村共同體之組織之發展達到社會主義。在社會學方面發揮其所謂主觀社會學，唱'眞理'與'正義'之一致，樹立社會之主觀發展

之法則。個人之主觀眞理之奮鬥，即時代客觀眞理之證明。樸列汗諾夫卽當時馬克斯主義思想最優秀的代表。通過民粹主義的他，爲俄國馬克斯主義之父。他反對俄國不經資本主義得達社會主義的空想。俄國資本主義是必然過程，只有藉生產之集中與無產階級之團結，才能達到社會主義。謂由落後經濟之農村共同體得到社會主義社會，無非是反動之見。他的見解，後來一一的證實，而一九〇五年及一九一七年之革命，將馬克斯主義之眞理證實了。樸氏又反對他們的主觀社會學，觀資本主義社會主義都是必然的過程，是存在決定意識，不是意識決定存在。他與米海洛夫斯基理論論戰的大作史底一元論，卽他的馬克斯主義思想壯大的展開。在文藝理論上，樸氏亦根本打倒米氏的法則。米氏的優秀批評論文有殘酷的天才（陀斯妥也夫斯基作品之分析），文學底回憶與現代之混沌，托爾斯泰之左手與右手等，但并不能在藝術理論上加一點什麼新的東西。樸列汗諾夫才根據人類生活決定人類意識之基本命題，承繼柏林斯基車爾尼綏夫斯基的頁貴傳統，創立世界馬克斯主義文藝理論之基礎與最初之體系。

在這裏，爲使讀者能夠得到一個比較多一點的俄國文學批評史的概念起見，順便還有提幾個最有名的人名的必要。

在柏林斯基之後有邁可夫（Val rian Maykov 1823-1847），是一班屬望爲柏林斯基同樣方向的有力批評家的，不幸早死了。樸列汗諾夫在柏林斯基與邁可夫這論文中批判過他的理論（參看第三章）。繼皮沙列夫之後者，卽米海洛夫斯基。

在米氏同時及以後還有幾個以批評家而兼文學史家者：如A.N. Pypin(1833-1904)，著很有名的近代俄國文學史，在車爾尼綏夫斯基論及其他中爲樸氏攻擊得很多的斯加比車夫斯基（A. M. SKabichevsky 1838-1910），以及批評底研究的著者K. Arseniev（1837-?），很有價值的俄國文學史的著者 P. Polevoy (1839-1903)。此外尙有著非常有價值的五卷十九世紀俄國文學史和許多社會底批評論文以及俄國智識階級史的Ovsyoniko-Kulikovsky (1853-1921)與文學史家 S A. Vengerov (1855-1920)。

同時，還有一個對于現代藝術界及思想界給與無限影響的巨人不可不說的，就是那大小說家和著藝術論及莎士比亞論等批評文字激烈反對爲藝術而藝術之見的托爾斯泰。他的藝術理論至今支配許多馬克斯主義者，甚至樸氏也從他承繼了若干；他激烈批判現代藝術，的確是車爾尼雪夫斯基等人思想的發揮而與樸氏共同之點也不少。

此外，在樸列汗諾夫以後，以馬克斯主義評論藝術的，如Fritsche, Kranichfeld, Kogan Bogdanov, Lvov-Rogachevsky, Lunarcharsky, Trotsky 以至 Voronsky, Lelevitch …… 等，不遑列舉了。

站在所謂社會底觀點，近于勃蘭兌斯的態度者，尚有文學史家Nestor Kotlyarevsky (1863-)，在第十章中常常提到的理論家 Veselovsky (1836-1906)，以及A. A. Potebnya (1835-1891) 和批評家 A. G. Gornfeld (1869)等。

在反對方向方面，擧唯美批評(Aesthetic Criticism)之旗幟者，在俄國也有很多人，不過勢力比較微弱得多而已。柏林斯基死後，Druzhinin (1824-1864)，P. V. Annenkov (1812-1887)，A. Grigoriev (1822-1864) 等人都是不可默過的。後面的一個，尤其一個很有才氣的獨創的批評家。他們都是反對藝術上之功利論的。後來有 V. Burenin (1841-1819)，但皆無多可取之處。最可注目者，還要算S.A.Andreevsky的"Literary Readings"；在反對純社會觀點上放了響亮的一擊。然而爲俄國神祕批評的先驅者，要數 V. Soloviev (1845-1896)，繼而發揮之者是與樸氏爭論過的象徵主義者 A. Volynsky (1865-)。

還有許多人名不及列擧，只將現代俄國純文藝批評領域上幾個重要代表人物一說罷。

第一個是'俄國象徵主義之父'的梅萊什可夫斯基 (Merezhkovsky) 和他的夫人 Hippius。這大名鼎鼎的神祕主義者頹廢主義的代表，向'偉大的政論批評時代'挑戰，揮其天才之筆。現在在外國度其流放生涯。然而他的許多不朽創作以及托斯爾泰與朵斯妥也夫斯基，俄國革命之預言者(文藝論集)等珠玉的名文，是不可磨滅的。有機會想對于這

問題加若干之討論。

其次有內在批評的權威，純文藝鑑賞批評家愛含瓦里（Yuli Achenwald,1872- ）。其論文集"Silhouettes of Russian Authors"，皆花玉似的散文詩，詩情洋溢，爽爽的新鮮的美的獨斷，眞是美學的印象批評之最高點。

這三個人都是否定社會功利主義，客觀現實主義，歷史傾向主義之批評。他們以文學批評之基準，在'不可證明的主觀印象'；藝術鑑賞，在絕對的天才的作者之個性與絕對的讀者（批評家）之主觀兩者的神祕的觸發之瞬間才開始的。這純粹印象主義之極點，自然不能認爲是批評的正道（因爲他們一點也不能使我們明白文學之本質），然而我以爲也另有一種芳香。

此外還有象徵主義派的 Vyacheslav, Ivanov, Balmont, Bryusov，未來派的 A. Kruchonych等，形象派的 Shershenevich 等，以及 N. Gumilev及S. Gorodetsky 等所主張的 ACmeism（實感主義）。

還有那位做俏皮論文的求可夫斯基（Chukovsky），我們已經看見他的身手了。

又俄國作家當中也有許多寫優秀論文的，譬如屠介涅夫和阿爾志跋綏夫。

還有其他諸人，不暇詳舉了。

（註六九）樸著車論第三篇車氏文學觀第二章之'柏，車，皮，三人論'。

（註七〇）文學及藝術之意義。

（註七一）'柏，車，皮三人論'

（註七二）爲供讀者研究俄國文藝批評之過去與現在之參考起見，覺得下列諸書是應該看一下的：

樸列汗諾夫：俄國批評界之命運

柏林斯基文學觀

車爾尼綏夫斯基論（文學觀中之"文學及藝術之意義"與'柏林斯基，車爾尼

綏夫斯基及皮沙列夫'兩章)

車爾尼綏夫斯基美學觀

朵布洛留波夫與阿斯特洛夫斯基

俄國社會思想史

P. Kogan：近代俄國文學史

Ovsyaniko-Kulikovsky：十九世紀俄國文學史

P, Kropatkin: Russian Literature: Ideals and Realities.

t. G. Masaryk: The Spirit of Russia

L. Kulczycki: Geschichte der Russischen Revolution

J, F. Hecker: Russia Sociology, A Contribution to the History of Sociological Thought and Theory.

P, Kropotkin: Memoirs of a Revolutionist.

D. S. Mirsky: A History of Russian Literature to 1881　Contempory Russian Literature 1881-1925.

K. Waliszewski: A History of Russian Literature.

片上伸：露西亞文學研究

P. Kogan：偉大的十年間之文學

L. Trotsky: Literature and Revolution

岡澤秀虎：蘇俄文學理論

昇曙夢：俄國現代之思潮及文學

革命後之俄國文學

日本新潮社：世界文學講座露西亞文學篇：岡澤秀虎之十九世紀初頭之文藝批評，藏原惟人之社會底文藝批評確立時代，小宮山明敏之純文藝批評時代。

第十章　樸列汗諾夫之方法論

——樸列汗諾夫之方法及與歷史比較方法，泰納方法及黑格爾辯證法之關係——

一　樸列汗諾夫之一般方法論

眞正科學的論述科學的工作，首先必有其方法。在某種意義上，一個學者的方法，比他應用這種方法所得成功是有同樣的意義，或者還有更重大的意義。譬如泰納在英國文學史序言中所示的方法，其價值也許比他的四卷文學史還值得我們重視。而且，一種學說或一種著作，若沒有一個中心方法，是決不能'成一家言'；同時，他研究所得的價值，也是可以由其方法而判定。胡適先生的哲學史大綱講古代哲學，首先注重各家的論理學，這不是無見的，因爲先秦名學史，便是一部先秦哲學家方法論史；他自己這部書也是根據實驗主義的方法，這部書如何失敗，就依實驗主義方法本身之失敗而決定。這就是近代學問注重方法論的原因，

而本章特別對於樸列汗諾夫的方法論特別加以研究的所以。

在樸列汗諾夫的意見，社會現象研究上公正方法之發見，就是科學眞理發見的意思。而科學眞理之發見云者，他以爲就有自己宇宙觀之說明之意。關於方法之科學底意義，他引證黑格爾道：'黑格爾在其哲學上那樣重視方法論，决非偶然。就是歐洲社會主義者中，其中以承繼"黑格爾及康德""衣缽"自豪的人們，較之對于某一定結果，對于社會現象之研究方法還更遠爲重視者，亦非無故的。'(註一)恩格斯說，'我們决不感覺單純結果之必要，如研究的必要一樣。'他接着在註釋中說道：'結果不能有所發展，則結果沒有什麽意味——這是我們自黑格爾以來就知道的。如果研究在結果上就完事，如果結果不能爲進一步發展的前提，則結果不徒爲無益而且無價値。'在本文中繼續論方法之重要說：'結果中的謬誤，很難保一定沒有，而以後眞正方法適用之時，這是一定可以糾正的。然而，謬誤的方法，其應用結果，得與眞理某部分不矛盾者，眞是極稀罕的特殊情形。而對于方法論問題的眞摯態度，只有受眞正哲學教養的人才是可能。'(註二)這可見樸列汗諾夫對于方法之愼重態度了。

樸列汗諾夫是天才的雄辯家，往往將論敵方法論嚴密分析，證明其破產，使對手驚倒無言。在自己的著作中也常常先以大概方法論底命題爲前提，再根據之以立其理論。所以樸列汗諾夫實在是一個優秀的方法論家——在他的論證之中處處表現其內容的不可非議性與科學底必然之特質。我們且由其一般原則，觀察的方法，與泰納黑格爾方法的關係，粗加以領略罷。

據渥拉羅夫之說，一切科學方法可以統括爲三種：一，一般地對一切

科學必然的方法;二,對某一部分科學全體不可少的方法;三,個別科學特殊的方法。樸列汗諾夫的方法是屬于其中的哪一種呢?要以社會科學是科學的一圈來說,自然是屬于第二種;而如薩拉邊諾夫(V. Sarabianov)說的——馬克斯主義'是宇宙觀——是方法',不錯,則馬克斯主義既有一般普遍性,而樸列汗諾夫的方法也可以屬于第一種了(註三)。

樸列汗諾夫在自己方法論構成上,是汲流于馬克斯。馬克斯亦承認方法之重要,又有時常提及方法論問題的學者癖。試一讀他的政治經濟學批評序言就可以知道了。'貫以深淵的唯物的歷史主義,堅合于實證主義'的馬克斯之方法,是樸列汗諾夫最感興味的;他全部承認馬克斯主義哲學基礎的唯物史觀,說明社會現象及其相互關係之經濟依屬性。同時,他更活潑地地使用辯證論方法(dialectic Method)了。別玆索諾夫(S. Bezsonov)在其名作經濟學家之樸列汗諾夫中明確地說:'樸列汗諾夫也是由社會現象之內在發達的見地,由社會現象內面的 dialectic 的見地來觀察社會現象的。所以他是把握有眞正辯證底方法。'辯證法的本質即在乎此:為實際理解社會歷史之發達及其關係,不在知道一個平靜的社會關係現狀,而要理解說明我們時代人類生活之經濟條件之特質。明乎此,即可預言其發展的趨勢,及同時人們觀念情感變化的方向。一般稱為觀念者,實際是物質,而這物質在人類意識中則翻為觀念的言語——這是辯證法的一個基本原則。

史學家及文藝批評家的樸列汗諾夫,活用驅使這辯證的方法達到前人未蹈之境地。他的偉著論一元論歷史觀之展開問題就是這方面的壯大紀念碑。米海洛夫斯基帶着幾分譏誚稱樸列汗諾夫為'辯證法之詩人'亦非全無根據的。吳理夫孫(Volifson)最公平的說,'我們現在重述

米海洛夫斯基的話，可說亦非諾譃。戈爾該，華遠契諾維奇是馬克斯辯證法之眞正詩人。他是馬克斯學徒中的出類拔萃之才，將辯證法縱橫地驅使。不過在論理上不可破，在無礙的風趣上有致命攻擊力，以革命的情熱之昂奮煽動起來的樸列汗諾夫辯證法，無論在其方和美上，都是戛戛獨造的。'（註四）

據他（樸氏）的意見，辯證法應用于文學上，不僅在發現某一文學作品之社會等値而已，還要根據唯物論說明某階級所有的美學之存在。（註五）

樸列汗諾夫在俄國社會思想史序文中，明確說出他自己研究所走的方法論的路徑，說他自己方法出發點是'不是意識決定生活而是生活決定意識'的唯物史觀中心公式。不過沒有十分爲一般人注意，或注意而沒有正確觀察的地理環境的理論，樸列汗諾夫也是非常重視的。但決定社會生活發展的時間空間條件之客觀研究，首先必須着手于經濟生活。空間地理條件，影響于民衆之特性，只是——地理條件使某民族生產力之成長遲延或是加速，因而通過種種形態的社會關係的媒介才發生作用的。歷史條件則是決定社會進行的方向，並將地理上發生的種種重大特殊性增強的。他說，'我們看來似乎不可解的現象，概係自然與歷史之二重過程的結果。'

一國文學受他國文學之影響，樸列汗諾夫也是不忽略的。他說俄國文學受西歐的影響，即俄國社會意識之歐化，在西歐所借得的學問之體系。'俄國思想家所常常表示的非論理性，結局是可依歐洲歷史，社會發達之論理而說明。'因爲一八四八年以後歐洲思想界是陷於混亂的危機。

樸列汗諾夫的科學客觀主義，是如他所說的，'歷史家不哭，不笑，而有理解的義務。' 歷史家只'須說明許多相當進步的俄國思想家世界觀中所有的論理之缺陷是從何處發生'（註六）。說明俄國思想史固然如此，即研究一切意識史亦莫不應如此。這方法論的指南，在俄國社會思想史解說中，莊麗地展開到枝葉果實，完成新方法之全體。在他，方法論不僅是科學之前提，而且有更大的意義——即擴大爲社會的宇宙觀。在他與人辯論的著作中，幾乎都可以爲這方法的圖解。譬如他指出斯拉夫派方法論之謬誤，是應用絕對思維或無條件思索法的結果，因而絕對否定彼得之改革（註七）。

總之，在樸列汗諾夫一切思想史文學史研究中，都可以看出他的方法論的深廣而銳利；在他批評他人史學研究方法中，看見他正確的糾正。——自然這不過是他將唯物論底證辯法應用于文學研究之附產物罷了（註八）。以下再將樸列汗諾夫之方法及與前人之關係，稍詳細加以解析。

二　樸列汗諾夫與歷史比較方法論

近代學問，頗趨重于比較底研究，如比較哲學史，比較文學史，比較宗教學，比較神話學，比較解剖學……等等。胡適之也說過不知道西方封建制度也不會徹底了解中國的封建制度。

歷史比較方法之根本問題，即在：一，事實底地證實'類似'；二，發現這類似的原因連繫——因果法則。這方法已經廣爲學術界所應用，如前述的維塞羅夫斯基（註九）就是俄國這方法的代表學者。不過，樸列汗諾夫的功績，就在重新估定這方法的價值（註十）。

樸列汗諾夫首先承認模倣律，與對律的重要——這兩者，是歷史比較方法最簡單的要素。這在第六章中已經略爲述過；總之，人類模倣之本能是由生物學法則而起；而這生物學法則之力學，則是爲社會原動力所決定。模倣，在我們理想風俗習慣之歷史上占重要的地位，是無疑義的；不過模倣法則之對律（Antithese）也作用于社會生活之中，這反對律也依然是人類本性之結果——生物學法則。模倣法則恆非自動，而是在某種社會關係之際起作用的；而有時，模倣法則却向着自己的反對法則運動——這是樸列汗諾夫言論中所流出最後結論，而也是研究社會意識形態之歷史者所應該了解理會其重要的（註十一）。

其次樸列汗諾夫指出文學上模倣作用之具體形態：'模倣者與其模型的距離，由模倣者所生的社會與模型所在的社會兩者之間所隔的距離而生'。試以Aeneid與Odyssey，或法國悲劇與希臘悲劇，或十八世紀俄國古典悲劇與法國國民古典悲劇比較，可以看出Aeneid不過是Odyssey的模倣，同樣法國悲劇不過是希臘悲劇的模倣，而俄國悲劇則是法國古典悲劇之模倣。到處不過是模倣，不過這模倣只是形式上而已——在組成藝術作品的精神之中，原本與抄本之間存有大的差異（註十二）。

再其次他指出這模倣的原動力。模倣也，影響也，這現象是由什麽原因而起的呢？'我們不能將自己看作與隣邦沒有相互交涉的社會'，不過唯物論者的樸列汗諾夫是斷然排斥唯心主義的。'唯心主義者以爲"思想"統御世界，藉較高文化社會的觀念影響法（"開化"）傳播其文化影響于文化低的社會。……唯物主義並不否認觀念影響之本身意義，不過他們相信相互影響之必要條件，是要有由國民物質需要——例如這些國民經濟活動產物之互相交換——而引起的國際交通之實際影響。'（註十三）

樸列汗諾夫再指出文藝影響于文藝的幾個定則。先說關于橫的影響——一國文藝與他國文藝之影響。

'一國文學給與他國文學之影響，是以兩國社會關係類似爲正比例；全然沒有這類似，是完全不會發生影響的。'（註一四）譬如非洲黑人至今未受歐洲文學微塵的影響。又一國民文化幼稚不能在形式內容上與他國民以何等影響的時候，這影響是一面的；如前世紀法國文學與俄國文學以影響，而自己則沒有受俄國絲毫影響(註一五)。再社會狀態類似的結果，因此而文化發達亦類似的結果，互相交換的兩民族能互相有所給與的時候，這影響也是互相的；譬如法國文學受英國文學的影響，同時亦反轉來受英國的影響。所以在今日國際貿易頻繁的時代，文學也成了一種共同的東西了。再則，'相互影響固存于國際生活之中，亦存于國民內部生活之中。這影響完全是自然而不可避免的。……不過要理解交互作用的諸力之質以及相互影響的社會組織之本性，結果是可以這些社會組織(有機體)之經濟構造說明；而這經濟結構又是由這些組織(有機體)之生產力狀態決定的。'不過，這還不是一個活的綱領；'社會在其構成上不是同質的……而是由利害相反的諸階級而成，這就是階級鬥爭的原因。這或在表面，或緩慢，或沉潛或猛烈,的幾乎不斷的鬥爭，對于意識形態之發展又給與莫大的影響。'他屢屢說，不研究階級鬥爭是不能了解思想進化的一切的(註一六)。

其次他指出'文化落後國家之社會發達，常受先進民族多少強烈影響而成就。故若不先知已經遠越過文化道程民族精神之發展，就不能了解落後國家之精神的歷史。'(註一七)他反駁斯加比車夫斯基(Scabitchevsky)之最新俄國文學史說他不懂得歐洲文學，說：'不知歐洲文學之

歷史，不能夠著一本相當適切的俄國文學史的。' 他在藝術與社會生活中又說：

'俄國文學自大彼得一世以來，受歐洲文學的影響極其強大。' 他指出這個有興味的現象：許多固然是完全適應于歐洲社會而與落後的俄國則相距頗遠的潮流，滲透于俄國文學之中。譬如，'俄國貴族，曾經對于適應于法國第三階與貴族鬥爭最後階段的"百科全書派"的主義傾倒；現在又到了我們的許多"智識階級"對于適應於歐洲資產階級頹廢時代的社會哲學美學的教義熱中的時候。'這個現象他名之爲'俄國頹廢派'（Russian decadence）。這派的發生，'在某種程度上，雖不能以我國所謂家內原因來說明，但決沒有使頹廢派本來性質變化的。因爲頹廢派在歐洲是支配階級衰落與"萎黃病"的反映與產物，移植於俄國，仍與其在故鄉一樣。' 又，'俄國智識界對於歐洲頹廢主義之'熱中，與十八世紀之神往於百科全書派的理論一樣，固然是在我國社會進化程度以前，但是這傾向亦似乎是預言俄國社會關係一定之發展似的。這種意識形態的進化，也是可以社會原因說明，他將這種進化——雖然在實際上不甚重要——看作俄國支配階級之某種崩潰所表現的'色染'。這種的'反映'，雖然在俄國沒有什麼直接的原因，但同樣也是不會引起什麼實際的結果。不過，'俄國貴族對於法國百科全書派的熱中，固然沒有發生什麼眞實的實際結果；然而究竟在從幾個貴族的頭中掃去貴族的偏見的意義上'，是有益的；反之，'我們智識階級之一部分現在對於正在頹廢的資產階級哲學見解以及美學趣味之熱中，在以爲其獨立發生的社會發達的程序尚未十分造成俄國基礎的資產階級偏見充滿我國的'智識階級' 的意義上，是有害的事（註一八）。他又指出俄國文學上所投射的

西歐哲學之反映（如十八世紀法國啓蒙哲學之影響於俄國十八世紀人士，以及德國哲學對于"我國十九世紀文藝批評"及文學的影響——如那堆吉定，樸氏稱爲"引謝林美學觀到我國文學中的響導；Venevitinov，也是根據德國哲學確立其對俄國文學意見的；黑格爾影響于柏林斯基，尤其是最著名事實；德國哲學，隨哥哥里的出現，成爲寫實主義批評之基準。——柏林斯基論）等，是因不滿於自己內部，發現新徑路之必要而來的。這新徑路之發見，可說是社會'抽象理想之探索'。悲哀與絕望佈滿於思想家之間，心醉於社會抽象的理想。'想爲自己的社會要求，找出實際的地盤'，在二十年代先鋒智識階級便是向不可容許的現實的眞實的一步（註一九）。

現在，再說他對於縱的方面（前輩影響於後繼者）底影響的二三定則，

'爲理解某一定批評的時代之"智力狀態"起見，爲說明何以這一時代這種學說風靡一時而非其他起見，則有預先知道前一時代的"智力狀態"，那時候是何種主義，傾向最占支配勢力的必要。倘不知道，則即令會能瞭然於那時代經濟，然而那時代的智識狀態是完全不能認識的。'布椳鐵爾看出一作品對於他作品的影響，然而不知道'此外社會的集團，社會層，社會階級之更深的相互影響'；（註二十）因此他也就不能說明何以有新舊思想之矛盾。樸列汗諾夫則指明，不僅某時代的思想家或則發揮其前輩的思想，應用其前輩的方法，追隨前輩之後，以求得與其并駕；或則反對舊觀念與舊方法進而反對其前輩的人們'是應該注意；而且指出這'組織時代'與'批評時代'更替的原因，指出過去現在之衝突，是因爲'國民現實關係中發生新的矛盾之故，已經不能過與舊時代國民生活

的新社會層或階級出現之故'。所以,'人類實際相互關係上多種的變化,必隨之而起"智力狀態"之變革,觀念感情及信仰交互關係上的變革。'

總之,布棱鐵爾僅知道A作品對於B作品的影響,以及新流派新手法與傳統反抗的當然,而不明白其所以然。這裏,就是樸列汗諾夫與布棱鐵爾的分歧點。譬如,'布棱鐵爾不過知道浪漫派企圖與古典派對抗,而勃蘭兌斯(G. Brandes)則努力以浪漫派所屬的社會階級之狀態,以說明浪漫派趨於"對抗"的傾向。如他關於王政復古時代及非立普(Ludwig Philip)之下法國青年浪漫派雰圍氣之原因所說的',是非常正確的。馬克斯說,'因爲這一身分特殊地(Parexcellence)做解放者的身分,其他某身分則必定相反,在一般意識上做壓迫者的身分'(註二一)——樸列汗諾夫說這指示了社會思想發達之特殊而極重要的階級心理之辯證法底法則。自然這法則是只在階級社會才發生作用而且才能發生作用的(註二二)。

又樸列汗諾夫完全承認哥哥里的小說死靈給與赫爾岑誰之罪以影響(註二三),如敍述的方法,國民世態的幽默描寫,都可看出前者給與後者的影響。但是,兩人對於農奴制是以不同的態度來描寫的。譬如哥哥里對於其書中人物,'天才底地嘲笑,同時是將他們與農奴生活之因果關係置之度外,而描寫他們生來的缺陷與惡習的'。反之,'對於農奴階級之智識分子之陷於悲劇的命運,赫爾岑是強列地同情'。所以,我們可以說:文學底影響,有題材之鼓吹性。然而同一題材新的變體,因作者對於原物的態度而與原物相異,這相異是可以階級鬥爭與一定時代社會結構而說明的。同一農奴之題材,哥哥里是小地主文學之表現者,而赫爾岑則是這鬥爭的文學表現者(註二四)。西歐文學影響於俄國文學者

固大，然而'西歐之影響卓著滲透我國以來，也並不是毫無變更一模一樣的'(註二五)。

最後，應用比較方法之際，樸列汗諾夫勸我們不僅要注意'類似的同相'還要注意'相異的特相'。他說，'倘若不注意這，則將誤用比較方法了罷'(註二六)。譬如，'俄國悲劇是循法國悲劇之轍而發展的'，這是類似；'但是……法國悲劇之中，即令是開明專制，也沒有將專制政治理想化的地方。因爲絕對君主政治熱誠擁護者波雪之(Boucher)自身，也認爲決定"臣民對於皇帝之奴隸服從，是有悖法蘭西國體的"原則是必要的。在這裏——樸列汗諾夫說——觀念法則是適合於物質法則的'(註二七)。

樸列汗諾夫承認歷史比較方法，而重新估定了這方法的價值，他發見了影響及類似之因果法則——這，同時是歷史比較方法之主要部分。類似者，是可以民族，社會，階級極相類似的經濟，政治，文化生活而說明的；這是造成他們智識狀態類似之主因。在這裏，即並沒有什麼相約或是影響，而無論在形式上內容上，有創造幾乎同樣藝術作品的同一創作衝動之出發點者，也可以說明了(註二八)。

三　樸列汗諾夫與泰納歷史方法

樸列汗諾夫與泰納

在十八世紀末葉及十九世紀初期，在德國大哲黑格爾等觀念哲學掩護之下，觀念論的藝術觀風靡一世；但到十九世紀後半期，社會學的藝術觀依主教杜波斯(Abbè Dubos)，泰納(Hyppolyte Taine)，恩內寬(Hennequin)，居友(J. M. Cuyau)等之展開，從法國播散其光輝(註二九)。尤其是泰納的藝術哲學(Philosophie de l'art)及英國文學史

(Histoire de la Littérature Anglaise)，實在是爲社會學底美學所建的最壯大紀念碑。他不朽的大功，就是完成社會學底美學之完全體系，知道藝術之推源竟委僅可求於社會學之中，最後以其明瞭光輝而充滿生氣的體裁應用其體系爲藝術及文學之解說。他的文化底歷史方法(或簡單地說，歷史方法)在藝術及文學的方法論上自然有重大的意義。博識的尤其是對於法國文化深有素養的樸列汗諾夫自然不能不觸及泰納的理論和方法。因這種方法和馬克斯方法有某種一致，以至某方法論家提起馬克斯方法不過是根據於泰納方法的。但是雅可維萊夫說得好，'樸列汗諾夫對於藝術的這樣深刻的唯物論見地，與試以一國政治經濟狀態說明其藝術的泰納藝術觀，誠有幾分共同之點。然而——這樸列汗諾夫也承認的——泰納極端觀念主義的結論，是與樸列汗諾夫唯物論簡題終不相合的。即泰納結論之本質，以兩種原動力(政治原動力與經濟原動力)依屬於人間精神；樸氏在其史的一元論中曾加過猛烈的反駁。泰納觀察文藝上種種傾向(古典的傾向，浪漫主義的寫實的傾向)之出現與變遷，說明其原因；但是沒有說着什麼根本重要的東西。因爲他以人類精神爲形而上學第一因，從這裏出發，是不能說明實際上的什麼東西的。'(註三十)

自然，這絕對不是說泰納方法一無可疑，同時更不是說他毫無謬誤。我們首先看泰納理論之概念然後再看樸列汗諾夫的批判罷(註三一)。

泰納藝術觀

泰納方法論體系，其根底是受了十九世紀自然科學的影響。他相信'一切現象皆有特別之原因，藝術現象亦不是隨便發生，依然是受因果法則之支配的'。在英國文學史緒言中尤可看出達爾文種源論的強烈影

響。他說文學作品不單是偶然空想的消遣或個人創作之產物，而首先就是'環境風俗之刻印，一定智識狀態之表現者'。所以文學作品實在是歷史之文學證明書，藉此可察文化之變遷，可以發現支配事實的心理法則。

他的科學底美學之根本原理可以由他的這個定則看出：'人類諸關係中所現的大變化，慢慢在人類思惟之中引起適應的變化。'泰納是以社會環境，以他所名爲'精神溫度'（temperature morale）的風習及精神一般狀態來說明藝術作品的。'如有因其變化決定植物種之出現的物理溫度一樣，也有因其變化決定各種藝術出現的精神溫度……人類精神之生產，與活的自然界樣，不外由其環境而說明。'如是他在藝術哲學中說道：'欲理解藝術作品，藝術家，藝術家集團，必須明瞭地研究他們所屬時代的風習及一般精神狀態……戈諦克(Gothic)建築是隨着封建制確定的成立，在十一世紀半之文藝復興中，接於諾曼民族及盜賊的社會開始安定之時發展的。而獨立小貴族之軍事制度與從此產生的風習之總體，在十五世紀之末因獨裁軍主之出現而解體之時，戈諦克建築也趨於消滅了。同樣，法國悲劇在貴族的有規則的專制主義於路易十四之下樹立嚴正帝國，宮廷生活，美麗演劇，優雅的貴族侍從之時出現，而在貴族社會與閒散風習因大革命而打破時消滅於無形了。'(註三二)

他關於天才的地位是說得完全正確，如在第七章引過的，'藝術家不是孤立的人……我們一聽見震動而達到我們的宏大的聲音……就聽得到在他們周圍張口說話的民衆之無限而嘈雜的大聲。他們（藝術家——編譯者）之所以偉大者，不過是將其綜和而調和之。

這樣，他就達到他的藝術品生產之社會學法則了。'藝術作品是由周圍風習及精神之一般狀態之總體而決定的。'不過還不僅乎此，這只

是第一個原則——'一般情勢';還有第二件事情要注意的，就是'支配底人物'：

'我們研究的時代，首先要注意一般情勢——即是說某善某不善的一般存在，隸屬狀態或自由狀態，貧困或富裕的狀態，宗教風習社會一般狀態；譬如希臘的自由的，戰爭的，奴隸所有的許多都市，中世的壓迫，侵略，封建的弱肉強食，極興盛之致的基督教，十五世紀的莊園，十九世紀的工業，科學，民主政治——總而言之，人類服從於其下的一切狀態之總和。這一般情勢使與這相照應的欲望，活動，及固有的感情發展•••…然而這些感情欲望及精神之集合現於同一精神之中時，則形成支配底人物——同時代人奉其同情讚嘆的一種模範；如希臘的支配人物爲秀美的裸體的少年，中世紀是忘我的僧侶與戀愛之騎士，十七世紀是值極人榮的朝臣，今日則是永久追求、永不滿足的浮士德，與吞哀飲慣的幽鬱的維特。因爲這些人物較之其他最有興味，最重要而具體，所以藝術家特別將他們再現於社會。……所以藝術家之整個事業，就是表現這些人物的特性，或應用這些人物的特性。……所以整個的藝術都是依於這些支配人物而存在的。……發生一定傾向及能力的一般情勢，由這能力與傾向所構成的一定支配人格，爲生動地描寫這些人物的音調，形式，色彩，或詞藻，以及爲那人物組成分子的趣味才能一致的聲調，形式，色彩，詞藻：此四者，藝術根本系統之四肢也。'(註三三)

他在英國文學史有名的序文中，舉出幫助藝術生產的三個因子——種族，環境，及時機：這是他的理論的總和，也就是所謂'一般情勢'的三大要素，

先說第一個因子——民族(la race)。民族影響者，就是一個人與生

俱來的，以及因氣質性格肉體精神上之差異所表現的生來而遺傳的心底傾向。民族本性是一種不可絕根的根深蒂固的東西，藝術便是一個民族性的花。種族的影響是最爲深刻，如自 Gange 到 Hébrydes 羣島（蘇格蘭西部——編譯者）這中間散在的亞利安民族，三千年來經過種種環境氣候的變化，而言語宗教藝術之中仍保有血統與精神之共同性。

再看第二個因子——環境（la milieu）。泰納的意思，環境卽指政治事實，社會條件，以及氣候地理條件。'環境云者，政治社會情況以及物理學條件皆包括在內。' 他以爲民族造成民族性，而國土卽所以造成民族的。'我們可以斷言日爾曼族與希臘拉丁民族間深刻的相異，大部分是由這兩民族成立的地方相異而生。一方面是寒而潮濕的國家，在沼澤多的荒凉的森林之內以及沒有開通的大洋之邊，閉於憂鬱而強烈的感覺之中，以酗酒與粗野的食物爲生，趨於戰爭及肉食的一方面；他方則在山明水媚之區，在燦爛喜悅的海岸，航海及商業發達，不爲粗亂果腹所忙殺，自始卽趨於社會政治組織，辯論，競技，科學之發明，文學及藝術發表的感情及才能的一方面。'

第三個因子就是——時機（la moment）。我們讓泰納自己說罷，'內部及外部諸力一起，造成作品了。不過這作品是爲生產那存在於永恆衝動及一定環境以外的習慣速力（Vitesse acquise）而寄與的。國民性及環境事實作用之時，不是在白紙之上所用，而是在做了記號的紙上作用的。因所取之紙不同，故記號亦不免互異。' 這實在說得非常曖昧混亂而抽象，他的意思無非是說種族環境的影響之外，再加上事件在一定的時期年代上移動的意義，就是時機的作用了。

以上是泰納理論客觀的第一部分之概略，到了第二部分就帶心理

的主觀性質——即所謂支配人格的理論了。因此他的方法也就有這兩個部分。法格(A. Faguet)在其所著十九世紀政治思想家及道德家中說明泰納方法之特質，可謂簡明而扼要：

‘他(泰納)以爲文學家首先不過是一種代表人物，其次就是某一時代的表現者。……依歷史研究人物，依文學史研究歷史，依偉大作家之研究而研究文學史——這是他的全部題目。……偉大的作家……第一是他所屬的民族之產物，第二是生長他的國家的產物，第三是影響於他的才能成熟期的事態之產物。因此他是這全體的產物，亦卽其代表者。所以要研究作家其人，首先就要研究民族，環境，時機……這研究好了，我們才可進而深入其人格了。’這樣就到了他的方法的第二部分。於是泰納，就勸我們埋頭于人物的研究，詳考藝術家之境遇作品及傳記。‘深入偉大藝術家私人生活之瑣事，研究古代巨匠最初的習作，草案，與實筆記，書簡等。——諸君將到處看出他們好像生來的，全然一貫的方法之輸流。’

他說他自己的方針道：‘近世科學底美學與往時美學不同者，在其是歷史的而非獨斷的，不確立規則而倒是證明法則的。’

泰納方法最優秀的後繼者，要推丹麥的勃蘭兌斯(G. M. C. Brandes)罷。在其大著十九世紀文學之主潮中，廣汎地應用‘民族，環境，時機’的理論，依然探支配人格于作家之中，也多少離開泰納，埋頭于藝術上個性之意義。此外如著與社會勢力發達關聯的德國文學史的弗蘭克(K. Franke)在其序言中說：‘我打算充分誠實地努力分析爲德國文學發達條件的社會，宗教，道德諸勢力’；也是步泰納方法之後塵。同樣泰納的方法在俄國也發生大的影響。維塞洛夫斯基的方法也完全立于歷

史底見地的。他曾說'比較方法幷不是新的東西,不過是歷史方法之發展——同一歷史方法之盡量充分擴張,平行線狀地反覆加乘而已'。正統派學者季達諾夫(Zhidanov)也說文學作品的研究,首先要'考究社會的某種狀態',其次就一定要研究'作者之心理特性,作者之理想,見解,及他對於時代的關係'。夏霍夫(Shakkov)更是泰納理論之熱心崇拜者。他說,'我們以爲,一切文藝作品都是歷史現象……文學是社會觀之鏡,一切偉大時代觀念之伴侶。……十九世紀以來之史學家,一定非解釋現代的,科學及經濟學底理論之意義不可了。文學者,反映某時代的世界觀,包含一切人類思想的創作的……文學家對於須分析的諸作,必須盡可能地取客觀的態度,卽決不可忽略了產生這些作品的環境。……現代文學作品中,人物不是與時間及地方的條件割離的,而是密切與事態相關而描寫出來的。……許多的type都是作爲環境產物,許多影響及原因的結果而再現出來的。'(註三四)

這樣看來,泰納的方法與唯物史觀的方法雖然是有相通之處而不可否認了。然而如渥拉霍夫所說,'經濟唯物論之方法,實在還是歷史底方法,卽泰納的方法',就未免近於武斷了。經濟唯物論之方法自然是一種歷史方法,然而其方法論出發之原理是完全異趣的。不過,同時泰納的方法自然也是與唯物史觀方法有若干相同之點的,布哈林在其唯物史觀之理論中亦已對於泰納學說重新估定其價值了(註三五)。

樸列汗諾夫對於泰納理論方法之批評

然而對於泰納理論首先給以最完全的唯物史觀批評的是樸列汗諾夫。

'文學是社會組織的產物——這種新見解在十九世紀漸有支配歐

洲批評界之觀。法國基佐(註三六)在其文藝評論中反覆證明這種見解。森皮韋亦祖述之……最後在泰納的大作中看見燦爛全璧的表現'。'……要理解某一國的藝術史及文學史，就必須研究那一國國民狀態中所發生的種種變化之歷史——這是無可疑的眞理。就易解而具體的例說，只要一讀藝術哲學或英國文學史就夠了。爲看到豐富的明快而巧妙的瞭如指掌的說明起見，只要一讀意大利旅行記 (Voyage an Italie) 就有了。'(註三七)

樸列汗諾夫的意思,'在泰納許多命題中,例如說一切藝術作品——不獨藝術作品，卽令一切哲學理論——可以當時智識狀態及風俗狀態來說明,無論哪個馬克斯主義者也是贊成的罷。'

然而,泰納的理論碰着暗礁,不免有木葉搖落,碎爲微塵之勢了。因爲,一時代的智識風俗狀態又以什麽東西來說明呢?人類思惟的變化是由國民狀態中的變化而起的,這固然正確,但是社會組織中的變革是由何而起呢?泰納都沒有告訴我們。馬克斯主義者則澈底答覆了這些問題——如某時代智識風俗狀態可以社會組織——社會環境的某種成分而說明。所以樸列汗諾夫以爲泰納的理論只是'半分的歷史美學'(註三八)。

'在泰納,歷史科學的本題，結果成了心理學問題。在他,智識風俗一般狀態,不僅創造藝術文學和哲學，又創造一定國民之生産事業,以及那國民社會組織之全體。不過這就是說,社會環境自己最後原因卽在智識風俗狀態中的意思。

'如是,社會人之心理決定與人間之狀態;而這人間之狀態,又決定於人間之心理——成了這一種結論。這完全是十八世紀啓蒙學者所打不出去的自相矛盾。泰納也沒有解決這個 Antinomy,不過在他的許多

優秀著作中，僅對於這個矛盾的環的第一個命題——即"智識風俗狀態決定於社會環境"這個 Antithesis 作了許多精妙的解析。'（註三九）我們再回想到樸列汗諾夫論法國悲劇之實際問題批評泰納的話罷（參看第六章第三節）。泰納說法國悲劇之興亡完全是隨着法國王政貴族的生活風俗之興盛衰亡進退的；樸列汗諾夫認泰納所說完全不錯，不過還嫌太簡略，因為法國古典悲劇發生沒落之迹還有其他更複雜的原因。又對於泰納論古代希臘，荷蘭（Neatherland）文藝復興期意大利藝術的論文，樸列汗諾夫的意見，以為說明這各國藝術的主要特色，並沒有說到這些重要特色的根源。——這就是泰納理論的缺點之中心。

樸列汗諾夫更對於他的理論重要原動力之一的'民族'影響的公式下嚴厲的攻擊。

'泰納歷史的美學，在他研究之端緒上，原無妨利用"人間性"為開一切關着的門戶的祕鑰。不過泰納所援用的"人間性"者，是另一種東西；即他不談人類個體進化之階段，而可惜得很，總是說到所謂種族性。他說，"種族云者，是人類在這世界具有的天賦遺傳本能"。使許多活動之複雜無限的現象，皆歸因於這天賦遺傳本能的活動，逃脫一切困難沒有比這還容易的。然而，歷史的美學正大大地苦惱於此了。'（註四〇）

樸列汗諾夫在關於'民族'問題的意見上，與梅因（H. S. Maine）大旨相同。梅氏在其法制史講義中說，'……人種理論殊覺多無價值，因其結論過於輕率之故，雖然為建設這理論的基礎人們費了莫大的精神……固然亞利安人種與有其他起源的人種之間有很大的差異……然而形成亞利安民族各部分的各國民之中所有的性質上的許多差異，恐怕一大部分實際上不過是亞利安民族進化程度上的差異。'樸列汗諾夫沒有

異議。'但是人種理論之祕鑰既歸不用，則必須正確認識爲進化各階段之特徵的性質。' 惜乎泰納不明乎此(註四一)。

他更在論藝術的第一信中具體地否定了泰納民族的理論。'如大家都知道的，文藝復興先起於意大利、早於其他各國，而一般地中世生活亦先終於意大利。意大利人民狀態中的這種變化，是因何而起呢？因爲意大利人種的各種性質——泰納如是回答。這樣的說明能使我們滿足到什麼程度呢？……在羅馬 Siena 畫院，泰納觀覽蒲桑(Poussin)氏的風景畫，而說——意大利國民以其民族特性，特別理解風景；在他們看來，風景是一種別墅，不過是一種大規模的別墅而已；然而德意志民族，則是爲自然而愛自然的。但是，在另外一個地方，同一泰納關於同一蒲桑的風景又這樣說，"必愛古典悲劇與古典詩，愛繁文縟節，愛貴族君主堂皇的壯麗，才能鑑賞這種風景。這種感情和我們現代人的感情離得非常遙遠。"然而——樸列汗諾夫質問道——何以我們現代人的感情如此不似愛好豪華的儀式，愛好古典悲劇及亞歷山大時代的詩歌的人們之感情呢？假如說是因爲"太陽王"時代的法蘭西人和十九世紀的法蘭西人是不同的民族看看！這眞是奇怪之至的問題哩！泰納不是堅信而再三地說國民心理是隨着國民狀態的變化而變化麼？我們沒有忘記，所以可以接着他重復說——我們時代的國民狀態與十七世紀的人們距得極遠，所以國民的感情也完全不似 Boileau 和 Racine 時代國民的感情。此外就是要知道：爲什麼舊制度（Ancienrégime）讓位於今日的資產階級秩序呢？爲什麼路易十四幾乎實在足以吹牛說"朕卽國家"的那個國家，今日是股票交易所在支配着呢？而這事實，這國的經濟史足以充分答覆的。'(註四二)

所以，經樸列汗諾夫一分析，——一方面，泰納在關於蒲桑風景畫的論說中，越過民族理論的界限而自相矛盾；再一方面，民族性理論在研究上究不免於武斷：完全露骨地表現出來了(註四三)。

梅契尼科夫 (Léon. E. Metchnikoff) 在文明與歷史上之大川(La Civilisation et les Grands Fleuves Historiques)中，亦對於現代民族性說加嚴密的檢討，樸列汗諾夫說是'輝煌的一章'，推爲有價值的勞作。梅契尼科夫首先指出：承認種族或雜種的本質是在生存競爭上適應環境的產物之達爾文主義者等，在說明社會現象之際也喜歡引證民族本性之說——這奇怪的事實。他引用有名人類學者脫皮納爾 (Topinard) 的意見，因種族長期的混合與混血，此刻殊不能談到純粹的民族，而且，我們說到印度日爾曼民族，拉丁民族，日耳曼民族，盎格羅民族，斯拉夫民族等等，民族云者，不過是僅有政治底領土之意。各種人類學要素之偶然堆集之意。於是著者就說，'一切偉大的文化是各種國民要素極複雜混合之果實，在這混合之中，有時甚至於不能大體決定其成分之相對意義'。'種族不是原因而是結果。它是"地之女"。造成種族，使其轉化，使其不斷變更者，是環境。" 梅契尼科夫如是主張必須在地理環境影響之中，求人類社會現象的原因了。樸列汗諾夫又轉而批評地理環境的理論，在這裏同時也搖動泰納藝術哲學的第二個要素了(註四四)。

對於地理環境的影響，樸氏決不是否認其重要，而毋寧是深刻地正確地了解其重要。他在馬克斯主義之根本問題及史的一元論中都詳細討論到。馬克斯以經濟發達問題歸於社會生產力之發達原因之問題；而後者在終極的形式上，又是依自然地理關係而解決的。黑格爾在其歷史哲學中已確證'世界史之地理的基礎'之重要。不過他以爲地理是發達

之唯一最後原因，這就是不正確的觀念論的思考。自然狀態規定滿足人類慾望的自然物之性質，以及人類爲同一目的而產出的生產物的性質。沒有金屬存在的地方人類決不能藉自己的力量跳過石器時代的階段。而原始漁獵民族得移於農耕者，亦必要有適應的地理環境。中非產鐵，土人在他們技藝之中就注重打鐵。拉隨爾(Ratzel)說，'自然愈複雜，愈適於生產力之發展。'馬克斯也是承認自然地理關係是節制生產力之發達的：

'形成勞動之社會分配之自然基礎，促進人類由自然狀態之變化而使其慾望，能力，勞動手段方法複雜者，並不是土地之對絕豐饒性，而是土地之差別性，土地自然產物之複雜性。爲大規模地占有利用自然力，爲藉組織化的人類努力征服自然，而加社會的管理於這自然力的必要，在產業歷史上占重大的地位。埃及，Lombardy（意大利北部），荷蘭，印度，波斯等國水利事例，即其好例。在這些國家不僅藉人工運河的灌溉，與土地以必要的水量，同時隨水發之時將山上鑛物性的肥料，帶到泥土之中。亞拉伯治下西班牙及西西里產業繁榮之秘密，即是運河的工程。'(註四五)拉隨爾也說'問題不在食物之易得，而在能喚起一定之傾向，慣習，欲望於人類之中。自然天惠之中對於人類最可貴者，非物質材料之富，而係力之富，換言之，刺激力之富也'。他指出奴隸制度之發生，是以使絞取奴隸可能的社會力一定發達階段爲前提。譬如藉畜牧爲生，沒有使用奴隸的勞動及食物的東非馬塞族，捉到俘虜就殺去。而隣族營交易及農耕的哇坎巴人，則使用奴隸而不殺俘虜。不待言，在奴隸制度的生產關係上必發生其適應的政治組織與文化了。馬克斯的意思，自然條件之作用，是以一定地方一定生產力基礎上所發生的生產關係爲媒介；而

生產力者，是以這土地之自然關係為發展之第一條件的。於是樸列汗諾夫結論道：

'因地理環境之某種特殊性質之賜，我們的祖先才能夠達到變為tool-making-animals（製造器具的動物）之必要智力發達的高度。同樣，只有地理環境之某種特性，得以使這新的"製造器具"的能力歸於實用，與以不斷完成化的餘裕。生產力發達歷史過程上人力之"製造器具"力，首先應看作一種不變量；使這能力歸於實用的外國條件，應看作不斷地變化的量。人類活動於外界自然之中，使自己本性變化，使自力的一切能力發展，尤其是使"製造器具"的能力發展。然在各個時代，這能力的程度是決定於已經達到的生產力發展之程度的。生產力提高人類對於自然之力，使人類與自然立於一種新的關係，而人類得對於自然環境起反作用了。'（註四六）

他駁梅契尼科夫的地理環境絕對重要論道：

'誰也知道，各種地理環境萬殊，故受地理環境強力影響的人種之命運亦各異。地理環境影響於人類歷史運命的思想，在科學史上是古已有之：希臘羅馬學者已不止說過多少次，近代孟德斯鳩，黑格爾，巴克爾(Buckle)黎德爾(Littre)等以及其他許多學者亦皆大加發揮。……然而將這種影響講得很不明瞭甚至於完全錯誤者也殊不罕見。他們最大的謬誤，就是尋這影響之跡，不在種族社會生活之中，反而在心理之中或者是在民族之生理學中。他們說，"一定種族這樣那樣的特性是在地理環境影響之下造成的，而這民族特性又馬上決定這民族之歷史"。然而……這一派的人們忘記了人類是棲息於社會之中，社會給與人類性質習慣之影響，較之自然界之直接影響無限強烈。故為正確評價地理

環境及於人類歷史命運之影響，必須以最探討這自然環境如何對於這決定人類傾向及特性的社會環境之傾向與特性發生影響。梅契尼科夫很精密地研究歷史上的大川——尼羅，底格里斯，幼發拉底，長江，黃河，給與古代東方文明的影響。不過這些文明不但是古代的文明，而且是太古的文明哩！'(註四七)

在泰納理論方法原素中，地理環境及傳記主義也是極其重要的，在樸列汗諾夫著作中也看見對于這兩種原素的批評。首先還是繼續講他對於地理影響的意見。

樸列汗諾夫在其論文黑格爾逝世六十週年紀念日中從黑格爾開始廣汎地論及地理環境問題。'地理環境對於人類歷史發達之意義，在黑格爾以前及以後，有許多的議論。然而無論在他以前或以後的學者，都犯了這個謬誤——卽專門只顧到環境底自然對於人類之心理學的或生理學的影響，而完全忘掉自然對於社會生產諸力狀態的影響，完全忘掉自然環境通過生產力，給與人間一切意識狀態上層構造及一切社會關係全體的影響。若不就細微節目之觀點說，只就全體的觀察而論，則黑格爾完全免於這種巨大謬誤了。他以爲地理環境之特殊區別有三：

(一)有大的草原平野的無水的高地

(二)大河川貫流的低下盆地

(三)直接通海的海岸

黑格爾還指出：支配第一種情形的是畜牧，支配第二種的是農業，第三種的是商業與手工業。因這根本的不同，因而居民所結成人類社會關係亦各異。住平坦高地者如蒙古人，過家長制的遊牧生活，無特殊意義之歷史，他們只合羣而聚，暴風雨似的壓臨文化諸國，到處只留下荒廢與破

滅。文化生活，始于有河川地利之河岸，如中國，印度，巴比侖及埃及是也。在這些國家，大皇帝發生，大國家形成；這是因爲在此諸國作爲個人生存之根本原理的農業支配着，適合于四季通常之代謝，及與這相應的有規則工作的。那裏，土地財產及連帶的權利關係出現。不過農業民族的特色，是很不活潑，靜而保守。他們不知爲相互交易利用得天然調劑的一切資源。這缺點，則不見于居於海岸的民族。海使人類統一而不分散。正是因爲這個原故，海岸地方文化及人類知識之進化達到最高階段。此例不必徵之遠，古代希臘就是彰明較著的了。樸列汗諾夫在所著俄國社會思想史第一卷中，發揮擴大黑格爾的前提。他說，'從前有些學者研究到地理環境給與社會人的影響。然而他們在決定地理環境依如何方法促進某種社會政治組織之發生之時，就走入歧途了。他們以爲氣候對於組織一定社會的個體發生生理學的作用，而即刻在個體之中，產生決定社會制度的某種心理要素。如是希臘"風土"恰恰是生理學底地使國民作自由之建設，亞細亞"風土"則是預先造成了崇拜君主政體的狀態的。'他否定這種見地進而推論道：'地理環境的影響大部分是——雖不盡是——經社會環境之媒介，影響於社會的肢骸。因爲生產力發達之較緩較速，是決定於地理環境性質之如何；而生產活動之發展如何，則最後決定社會之構造；而社會之構造是決定種種傾向，感情，概念——一言以蔽之，是決定個人整個的精神生活的。所以，地理環境對於個人之作用，曾經認爲直接的東西，而實際上不過是間接方式的影響而已。'這樣才算是科學底地決定了社會關係進化上地理環境之地位了。在俄國社會思想史序論中，樸列汗諾夫指出經濟與地理環境之關係道：'……兩性間關係，是由家族關係之進化而決定的，而家族關係之進化則因這一國

經濟之如何爲斷，而經濟之本身，則與地理環境有因果關係 因爲，地理環境影響於生產活動之速度——即使其發展活潑或使其停滯不前。'樸列汗諾夫稱這爲'自然之間接作用'。他根據這達到如下的結論——即就俄國而論，地理環境的影響是俄國較西歐落後的原因。這個停滯說明在俄國社會構成上的若干特性——這雖然重大，但不是如斯拉夫主義者所誇張着，是造成俄羅斯國民精神之特色的。他接着指出歷史環境加強地理上重大的特殊性，使俄國遠於西歐而近於東洋。——不過這歷史環境在某時期又必使俄國再返於西方，這就是大彼得以來俄國的歐化。俄國思想家梭羅維也夫(Soloviev)詳細論到地理環境之職分，指出自然形態之整齊性，影響於民族職業及生活樣式之上，自然形態之相似，引出職業之統一性，而這又產生風俗習慣需要信仰之統一，而最後造成種種手段之統一。樸列汗諾夫以爲這是正確的考察，而加以發揮和修正。'馬克斯說——"勞動分業之自然基礎及自然條件之複雜，使人類不得不各樣變化其本來之慾求，能力，生產手段及方式者，不是土地之絕對肥沃，而是其分化，是自然產物之複雜"。爲東歐平原特質的自然條件之整齊性，首先就不適於人口之經濟底進步。而我們已知經濟之進步，是決定社會政治知識之發展的。故欲對於俄國社會進化得一明白之觀念，必須研究梭羅維也夫關於導出產業之統一性的"自然條件"底指示。'不過梭羅維也夫仍不免於蹈襲觀念論的謬誤，如他說，'自然形態之整齊性，使不能結成鄉土地方區的集團，使居民作同一的職業。這職業之相同性，生出風俗習慣信仰之相同，使無敵對底衝突。同一需要，求同一的滿足。而這平原無論如何擴大，居民開始如何複雜，早晚總要成爲一國之版圖的罷。這事實，說明俄國面積之廣大，各部分之相同，以及各部分堅固的

結合的原因。'樸列汗諾夫指出這方法論的錯誤,因爲梭羅維也夫努力斷言——首先這環境產生如何的心理的質素;然後,(他以爲)職業以及一般生活狀態,不過是這些質素的結果。樸列汗諾夫說這終於是史底觀念論——出發點雖然根據東歐平原之物質條件——終於以意識說明存在。如是他作上述之修正。這關於梭羅維也夫說的,同樣也不啻是對泰納說的。總之,樸列汗諾夫否認地理環境之直接影響。'風景畫之發達,與地理環境有密接依屬關係,然而實際上這關係全不明瞭;而風景畫之歷史實直接受由社會關係中所起的變化而生的社會雰圍氣而決定的'。'地理學沒有說明實際歷史上的一切,因爲歷史首先就是歷史的。因爲,如西斯孟底(Sismondi)聰明的話,"國破山河在"。'(註四八)

這樣,泰納的理論也無異根本推翻,至少,也要將他翻一半面才用得的。

關於泰納所謂時機的理論,大概因爲他本人已說得曖昧朦朧,沒有一個明確概念罷,就我知道的,還未見樸列汗諾夫談到。所謂'習慣速力'何所指,所謂民性環境作用於有記號的紙上,所謂文學藝術常表現同一人類典型,終久是不明瞭的概念。誠如伊科維奇所云,'這是他全理論體系中最薄弱,曖昧,混亂的東西'。拉孔布(M. Lacombe)主張所謂Moment者是模倣的意思。'文學上之時機,僅存在於模倣。'(註四九)姑且承認這個唯一明白的說明罷,然而如伊科維奇所反駁的,主張藝術模倣爲藝術之第三源泉總說不過去。藝術上的影響(如前節所述),自然是存在的,不過只要不是剽竊,這模倣總以很細微的狀態,形成多少意識的追憶,造成作風人物之近似。伊科維奇引繆塞答人責以模倣拜崙的詩,詩曰:

拜崙是我的模特兒，你們這樣講、

那麼，你們不知道他模倣 Pulci 麼?

讀意大利人之書，諸君可知他是否偸竊罷。

沒有什麼東西屬於什麼人，一切屬於萬人。

要自負可說唯一的高見

你們以前世人所未能言者，

必定要是蒙師似的蠢笨。

栽白菜也是模倣哪個人哩。

‘藝術創作(生產)上的模倣，充其量不過是第二次因子，對於全體的寄與不過是最細微而往往不足數的一分。斷不能說這是藝術創造之根本原因。’(註五十)

現在，再要檢查到泰納理論第二編的‘支配人物’之說，同時，看一看樸列汗諾夫對於傳記方法的評價。

他不同意所謂‘支配底人物’之論:

‘據馬克斯的歷史觀我們修正泰納的法式之際，恐怕就要刪去他之所謂“支配的人格”罷。……文明社會的構造，是極其複雜，複雜得嚴密說起來，某種精神風習的狀態適應某一定社會狀態幾乎不能說。例如都會人的精神風習，幾往往與無產者的精神風習沒有什麼相同。因此一階級認爲是“支配底”“人格”者，決沒有支配他階級之力。“太陽王”時代之朝臣的理想，是否就是同時代農民的理想呢?泰納也必定不免否認罷——“與特色於十七世紀法國文學及藝術之上者，是貴族而非農民”，他的話也是大有道理的。因爲敍述那時代之文學歷史者，是能夠以爲農民

之精神狀態與風俗習慣係全不値一顧的。然而，再進而以王政復古時代爲例罷。"支配"這時代貴族頭腦的"人格"與"支配"資產階級思想的，是不是同一個"人格"呢？決非如此。資產階級不僅拒絕貴族之理想，對於奮制服的同情者反抗；並且將幾年以前他們完全廢棄了的那拿破崙時代之精神風習，理想化了……。'他又說，'爲中世紀的"支配人物"者，不一定盡是達三昧眞境的修道士與戀愛的騎士——實有充分之根據可以這樣斷定。同樣，斷言"在我們的時代"使我們藝術家感動的亦不僅浮士德和維特，想亦無誤罷。'(註五一)

譬如如我們在十八世紀法國戲曲史中所見的，在一七八九年以前，爲十八世紀王國平和臣民的波馬爾雪却討厭雅典羅馬故事的扮演，嘲笑取材於'培羅明涅斯島的暴君'與'阿里斯灣的青年公主'的擬古悲劇。爲什麼呢，古典悲劇者，是如泰納說的，'係美麗地着色的上流世界之形像'；資產階級代辯者在古代美學規則之中，看見何種對於'市民臉面'不敬的東西。如樸列汗諾夫所說，法國資產階級精神風習之歷史至少有兩個根本不同的時代——即模倣貴族時代與反抗貴族時代；而這兩個時代，又都是與資產階級發展之一定形相照應的。故'支配人格'，在同一時代，各階級間是不同的。因一階級之嗜好及趣味之傾向，是依存於該階級發展之程度，及因發展而決定之地位。沒有看出爲人類社會進化之一動力的階級之分裂，泰納是將他的理論建築於砂上了(註五二)。

傳記主義，泰納以其有特殊重要意義。不過樸列汗諾夫對於像泰納尤其是森皮韋所云的傳記研究方法，表示否定的態度，已略述於七章。他的意見，研究者欲以個人人格一部分特相及其個人生活說明詩人全部活動之一般特性，是大不當的。因詩人個性及個人生活之中，對於他

的歷史活動沒有關係，毫無影響的東西，是有不勝其多的。不過，當然詩人生活之中，含有印個性之跡於詩人活動的特質和事情。他以爲，要研究詩人之個性人格，則必須嚴密研究這些生活的特相和瑣事。總之，傳記研究法只有應用於說明藝術家活動之個性才是有益而必要的（註五三）。

以上所述，想可以看出樸列汗諾夫與泰納意見同異之處，以及樸列汗諾夫對於歷史方法所修正的地方。泰納歷史方法的災厄之原因，與斯泰耳夫人等一樣，是他所持的觀念主義歷史觀。我們如愈確信藝術史與社會環境之歷史關係密切，愈說明人類社會關係中的變化必引起人類觀念中的某種變化，則亦必愈承認有確立社會環境進化法則之必要，必愈承認在確立藝術發達法則之先，有充分研究人類社會關係中變化原因之必要。樸列汗諾夫說，'總而言之，我們應在科學的社會史觀之上建立歷史的美學'。但是泰納充分完成了這使命沒有呢？樸列汗諾夫說，'沒有，藝術哲學上的唯物論者，在歷史觀上成了觀念論者'。泰納說，'天文學之基礎是物理學問題，生理學是化學的問題，同樣，歷史是心理學問題'。因此，'他（泰納）將他所時時刻刻根據立論的社會環境，看作是人類精神之產物。人類之觀念起源於人類之狀態，而人類之狀態，究竟是起源於人類的思想——這完全是與十八世紀法國唯物論者無論如何不能解決的矛盾一樣'。'人類環境的一切變化，造成人類心理上的一切變化'，一切藝術作品與一切哲學體系一樣，可以當時智力道德風習而說明，這完全是不錯的，在這點上，經濟唯物論者與泰納是完全一致的。然而，社會底人類環境之變化又是如何發生的呢？泰納說，社會環境決定於社會人類心理——智力道德風習之一般狀態不僅產生種種的藝術和哲學，而且產生國民產業和全社會制度。雞是卵生的，卵又是雞生的，泰

納不能解決其先後。在這裏，是馬克斯主義者和泰納的歧點。泰納迴環於這個折衷的循環論中，這也就是他只好成就其半分的歷史美學的原故了(註五四)。

泰納所謂'一般情勢'的術語，樸列汗諾夫以其沒有分明因果。泰納所謂'一般情勢'者，是指善惡之存在，自由隸屬，貧富，社會宗教的狀態。'然而，自由隸屬狀態，貧富狀態，社會狀態'，總之都是爲'生活之社會生產上'的人民現實情勢之特徵的。宗教者，是其幻想的狀態，現實情勢反映於人腦中的。一是原因，一是結果。要是唯心論者，就索性完全說相反的話，將主張人類現實情勢只是宗教理念的產物；我們認爲不過是結果者，他們將認爲是原因。譬如聖西門就主張希臘人的'宗教理論，是政治體系之基礎'，而這宗教體系，又是由他們科學概念之總和，他們之科學底世界體系流出的。於是希臘人之科學概念，成了他們社會生活最深奧的基礎，而這概念之發達，是——這生活之歷史發展最主要發條，決定一個形態之因其他形態而生的歷史轉變之主因。孔德(August Comte)也以爲'社會機構之全體究極是安定於意見之上'。最極端的絕對觀念論者黑格爾甚至以爲希臘之滅亡最主要的原因是因爲希臘不過是表現絕對理念發展的一個階段，通過這階段以後，就必定要滅亡。總之，據黑格爾的意見，社會關係及人類歷史發展之總過程，究極是受論理學之法則，思想發展之過程所規定的(註五五)。甚至如王爾德以其可驚的文章，在觀念論藝術觀死亡之前投最後之光輝，認藝術不是時代的產物，而是與時代並存對立或預爲創造未來時代的。不是藝術模倣人生，而是人生模倣藝術。偉大藝術家創造一個典型(type)於是人類再生產之於普遍形態之下。於是他正經地宣言巴爾札克以人間喜劇創造了十九世紀，

特納(Turner)以其畫創造了英國的雲霧(註五六)。一切最純粹的唯心史觀都是確信思想之發達是人類歷史底進動之最後最深的原因，C'est l'opinion qui gouverne le monde (The World is governed by the Opinion)。反之，唯物史觀者則幾何學底地反對這種見解，如樸列汗諾夫說的，'希臘人的阿林普斯(Olympus)是他們社會構造之反映'，'希臘人之科學世界觀本身，在其歷史發展上，是決定於希臘諸民族之生產力之發展'的(註五七)。正確地規定原因結果，或倒果爲因都好，但無論如何在說明某一時代'一般情勢'特質之時，將原因結果放在同一地位上是不行的罷，因爲要將國民現實情勢和國民風習精神之一般情勢混而爲一，換言之，不知其'一般情勢'云者何所指：即引起大的混亂了'。(註五八)而這個混亂就是泰納等所陷入的。

不過，雖然如此，泰納方法雖有這些缺點，然而他從唯物論底藝術哲學觀出發的理論之一切積極要素，樸列汗諾夫是沒有忽略的。他承認泰納是'優秀的批評家文藝史家'；他說，'無論如何，泰納的"法式"在藝術史之解釋使我顯然前進一步是無疑的。他較之那"文學者，社會之表現也"之類的不可捉摸的定義，說了不勝其多的東西了。'(註五九)泰納應用這公式，大有貢獻於美術史及文學史。泰納在其所著皮麗尼斯旅行中，對於美底概念之歷史上矛盾律的意義和作用，聰明細密無比地觀察出來，也是樸列汗諾夫指示出來的(註六十)。

樸列汗諾夫在柏林斯基文學觀中，指出泰納是受了著Flemish派美術史(一八八四年)的 Flender 學者米雪爾 (A. Michiels) 重大的影響。他說，'泰納自己一般的藝術之歷史發展觀，都是根據米雪爾的'。關於米雪爾，在我最近將從事迻譯的藝術社會學中，略爲談到一點。這法

臘西——比利時的學者，在泰納二十年前，已經注意到藝術史應該和一國政治產業及社會的發展同時來研究，而問到何種藝術適合於何種社會的問題了。

泰納和他的後繼者受到傳統藝術學家的許多攻擊，對于這樸列汗諾夫辯護道：

'你是知道有許多大學者反駁過泰納。我不知道你對於他們的反批評以爲如何。不過我敢大胆說，批評泰納者無能誰沒有能動這個定則——即謂藝術是國民心理所創造，國民心理隨國民狀態而變化；泰納美學論中一切眞理都可歸納於此。同樣，他們之中，沒有一個看到使泰納見解進一步有結果的發展不可能的根本矛盾。據泰納歷史觀的意義——國民狀態所決定的國民心理，已成爲這狀態最後原因；何以他們沒有注意到這個矛盾呢？就是因爲這個矛盾也筆直穿過他們自身的原故。這個矛盾究竟是什麽東西呢？這是由兩種原素成立的，一個是稱爲唯心主義的歷史觀，一個是唯物史觀。當泰納說人類心理依人類狀態而變化之時，他是唯物論者；而這同一泰納說國民心理決定國民狀態之時，他就是重述十八世紀的觀念論了。不過他關於文學及藝術最成功的研究不會因後者而淹沒，是無須贅言的罷。'(註六一)這是樸列汗諾夫對於泰納的總批評。

樸列汗諾夫說只有唯物史觀才可以使我們解脫這個矛盾。'唯物史觀即令不是即刻解決人類精神史一切問題的"神環"——要求這種東西也就感不可及——然而是足以出我們于迷途，指示科學研究眞實之路'的。

如在前面所述，馬克斯也承認歷史問題在某種意義上是心理學的

問題。人類生活之主觀方面，正是心理學方面的問題。所以樸列汗諾夫說：'……馬克斯與泰納所說的雖然論調有些不同，大體上也有一致之處。' 於是他就將泰納公式以有點不同的論調加以更變，作如下之修正——

'生產力發展的一定階段⟶由這發展階段所決定的社會生產過程上的人類相互關係⟶表示這關係的社會形態⟶適應于這社會形態的精神及風習的一定狀態⟶與這狀態所產生的能力，趣味，傾向，嗜好一致的宗教，哲學，文學，藝術。' 我們可以將這個公式和第四章他所列的表對照來看罷。'我們並不是說'——他繼續申明道——'這個公式是包羅萬象的，一點也沒有這種意思！不過覺得這公式，對于複雜萬狀的"系列之連環"之間的因果關係，有表示得比較明確的長處而已。而通常非常唯物史觀之淺薄性一面性云云，者讀者將不見其痕迹罷。(註六二)

經過這樣修正以後，泰納理論將更趨于健全罷，不過他本來的東西也就剩得很少罷了。如樸列汗諾夫所明白看破的，泰納理論之根本謬誤，是他自己觀念主義歷史觀——唯心史觀。不過雖然如此，這充滿才氣和胆識，建設歷史方法之藝術科學的功蹟，是不能抹煞泰納的。在他的方法中，表示藝術史長足的進步。樸列汗諾夫也是充分正確地承認了他的功績的。如伊科維奇所說，泰納理論是藝術之社會學方法，與史的唯物論方法之間的過渡點。

四　樸列汗諾夫與辯證方法論

一切文藝上之科學方法——形式派方法，歷史比較方法，泰納歷史方法等，都不免陷于同一缺陷，同一窮途；即以文學現象爲最後因素的

精神之產物。這與哲學上的觀念論是同一的見地；然而形而上學本體的精神，結果不能說明什麼東西也是我們知道的。欲明白這一切，則必須講到哲學上觀念論與唯物論之間永久而常新的爭論，讀者還必須去讀閱論辯證法唯物論的著作了。在這裏所要說明者，只是指出只有唯物論的辯證法才能解決以上的窮途，是消滅這一切缺陷的思維方法及手段；而樸列汗諾夫的文學方法論完全是根據于此的。

辯證法之來源與黑格爾的辯證法

本書不是專門討論辯證法，不過欲說明樸列汗諾夫與辯證法之關係，不得不先對于辯證法之概念法則，稍加簡單的說明。

辯證法（Dialectics）一語，其語根卽由希臘對話 dialog一字而來，原是一種互相辯論及辯論術的意思。這種方法，不獨古代希臘自然哲學家赫拉克利圖（Heracleitus）已充分理解，蘇格拉底，柏拉圖，亞理士多德都多少使用過這種方法。同樣，在印度及中國古代哲學中也看見這種方法普遍的素朴的運用（註六三）。對于這語源的解釋很多，不過最普通者有兩說：一，古代希臘的辯論法是經過正 ⟶ 反 ⟶ 合的程序，譬如甲立一主張，乙反對，丙則綜合甲乙意見而立一新說；二，古代希臘的辯論，最聰明的方法不在單獨證明自己主張的正確，而在指出反對者的矛盾不通，要證明甲主張是真理，若僅直接說明其正確不算是好的方法，只須指出反對的乙主張的不正確，分析反對論的矛盾，照他的意見推論下去結果成了不通的瘋話，就是證明甲主張的勝利了。蘇格拉底就是會用這種方法，攻難自己的論敵，不過在'真理由矛盾之融會綜合（Synthesis）而生'這一點上，兩說是一致的。不待說，近代觀念論哲學最偉大代表的黑格爾，是綜合縱橫辯證法，展開建立近代觀念論辯證

法完全系統兩師。

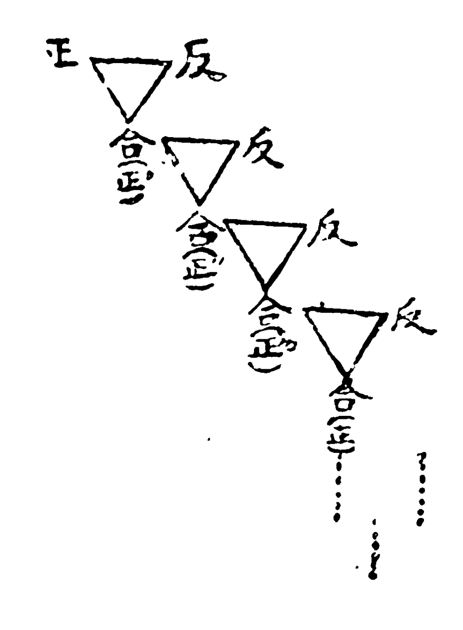
然而黑格爾辯證法的基礎是建在唯心論之上的。他以爲世界一切的本質，都是精神（所謂絕對理念 idee，普遍理性）之反映。這絕對理念是莫知其自始，莫知其所從來的玄之又玄衆妙之門的東西，世界只是絕對精神發展之歷史，理念發展之過程。一切本質是理性，一切存在是idee的化現。'第一，我們要注意我們的對象——即世界之歷史，是運動于精神基礎之上。'（註六四）而這絕對精神發展之形態，則是取不斷的辯證法形式之階段；即——

(1)定立（Thesis）——命題——主張——正

(2)反對（Anti-thesis）——否定——矛盾——反

(3)綜合（Synthesis）——否定之否定——矛盾解決——合

以圖表示之，則理念之發展，是在如下流動矛盾之過程中；因而宇宙萬象，也莫不是循此法則而運動，事象之發展變化，不過是普遍精神之辯證法發展形態之現實化的反映：



即支配宇宙的理念，宇宙萬物，本身即含有矛盾，這矛盾，是前進之力，是一切生命與運動之源泉。一切皆流，一切皆變，萬象無常住，真理非永恆。這三個相連的階段，是真理發展的必然實際形式。各種'觀念'轉移于自己之'反對'，而'綜合'則融合矛盾，達到'更高的觀念'。而這更高的觀念馬上又循着這同一形式運動，完成最高的綜合。如是進行不已，觀念亦愈達于更高的階段。不過一概念之'綜合'，雖爲其否定之否定，而與第一次的概念本身，則完全不同，然而又不是與其完全矛盾：即'正'爲'正'之'取棄'(Aufheben)，既非其原物，亦非其單純之否定，而是含有其以前的原素，通過其矛盾而達到更高階段的東西；正所謂青出于藍而勝於藍。不過黑格爾的辯證法雖達到最活潑最光輝的運動，但他的方法是本末倒置的。絕對唯心論者的黑格爾以絕對理念創造支配宇宙之一切(正如佛家所謂三界惟心，萬法惟識)，而認絕對精神之自現，即在辯證法過程之中，他以爲哲學問題即發現認識這些矛盾而使其發展。自然，他不過是爲觀念哲學而發明辯證法；辯證法只是他哲學的方法和其哲學本體運動的姿態，實在說起來，辯證法並不是他的哲學之中心，雖然他在哲學上遺下這偉大的方法。

黑格爾最大功績，即在他開始包括而體系地運用辯證法，即站在社會科學現象之發生，發展及消滅的見地，來考察那些現象。指出一切現象在發展中，在矛盾中，在互相聯繫中，在飛躍的變化中。他正地確觀察了現象之關聯與發展之原理，然而以爲一切現象之根源，在國民精神狀態中。外界辯證法的運動，只是絕對精神辯證法地運動的反映。

黑格爾哲學，有兩方面：一面是"革命代數學"，一面是"反動福音書"。一面是辯證的方法，方法上合理的萌芽；一面是絕對的體系，觀念

論＝玄學的外衣。然而黑氏哲學的菁華，實在其前一方面：即運動及自己運動之永遠發展之認識，飛躍，連續性之中斷，由革命而生的諸形態之無限轉變之認識，矛盾，對立物之鬥爭是一切發展之根源，是自低向高的推移之不變條件之確認。而這一切，是在哲學形式中，反映當時革命底有產階級之意識形態及實踐的。

從唯心論底辯證法到唯物論底辯證法

如樸列汗諾夫所指出的，十九世巨人黑格爾將十八世紀形而上學底唯物論變爲辯證法底觀念論，而天才人物的馬克斯則使辯證法底觀念論變爲辯證法底唯物論；他在唯物論史概論中稱這哲學界革命的馬克斯，爲'近代辯證法唯物論之父'。

黑格爾給與馬克斯的影響，眞是非常的深鉅。馬克斯哲學，實際就是黑格爾辯證法與純粹唯物論者費爾巴哈（L. A, Feuerbach)哲學之結晶。馬克斯在柏林大學時代卽已加入靑年黑格爾學派之中，在當時給其兩親的信札中，自己說他醉心于黑格爾哲學 德國梅林（F. Mehring 在其名著馬克斯傳中，說一八四一年馬克斯在耶那大學提出的關於 Democritus 與 Epicurus 自然哲學之異點的博士論文之中，'還完全是站在黑格爾哲學之觀念主義的見地上'。在資本論的全三卷中，馬克斯冠以 Gross(偉大的)這個形容詞的學者，不過三人而已。一個是俄國大思想家車爾尼綏夫斯基，一個是'將價値形態及種種思維形態，社會諸形態及自然諸形態，開始分析了的研究家'亞理士多德，最後就是'將辯證法的一般運動形態，開始以概括而意識的方法敍述了的偉大思想家'黑格爾了。馬克斯如何得力于黑格爾，在這裏也可以看出。不過這自然無礙馬克斯再將黑格爾 Aufheben，立脚于唯物論上爲新辯證法的創造者

的。馬克斯的辯證法是將黑格爾的倒過頭來，放在堅實的基礎上。馬克斯自己說他與黑格爾方法之因緣，及自己對于黑格爾的關係，實在再簡明扼要沒有了：

'我自己的辯證法不獨與黑格爾的根本異趣，而且恰恰相反。他稱爲理念，使變爲一個獨立主體的思維過程，是現實之創造主；現實的東西，不過表示這過程的表面現象而已。我則不然，觀念的東西不過是物質的東西在人類頭腦中所移植（繙譯）轉置（變化）的而已。黑格爾辯證法之神秘方面，約三十年前，當其尙在流行之時代，我已加過批評。然而適當我資本論第一卷脫稿之際，當時德國學界的領袖，淺薄的後學，很高興地冷遇黑格爾。這與當年萊辛（Lessing）時代，那豪勇無比的門德爾曾（Moses Mendelssohn，德國啓蒙時代哲學家，承繼 Locke Shaftberry等，在萊辛等人之下，努力使宗教接觸近代文化，爲十八世紀一神主義之擁護者——譯者註）簡直如對待'死狗'一樣地輕蔑斯賓諾莎（Spinoza）無異。故我公然以這偉大思想家之弟子自命；而在價値論之章，很多地方使用黑格爾之特殊術語，甚至于幾分追隨黑格爾學派之後。辯證法因黑格爾手中所受的神秘化，决毫無礙其開始意識地而概括地，分析辯證法運用之一般形態的。黑格爾的辯證法是頭足顚倒地倒立着。我們爲在其神秘的蓋被之下發現合理的核心，必須將他的辯證法再轉過頭來。'（註六五）同樣他在與枯格爾曼的信札中說'我的 Entwicklungsmethode(思維方法)不是黑格爾式的。因爲我是唯物論者，黑格爾是觀念論（唯心論）者'。如樸列汗諾夫說的，將黑格爾的辯證法倒過頭來使其脚踏實地，事實上馬克斯是新傾向之天才代表了。

由黑格爾所建立及馬克斯，恩格斯所充實的近代辯證法，可以歸納

爲三個基本命題，卽辯證法者，要而言之，實含有下列三個根本原則：

(1)物質永動，正反相成，矛盾融合，現象互繫——一切事物都是在不斷流轉生長運動的過程中，物質存在形態是無常，是運動。一切事象物質及概念，結果歸于絕對統一的均衡，同時又是絕對差別及無條件地對立的。赫拉克利圖謂人不能浴于同一之河流中，蓋萬物流轉，生滅起伏而非靜止；而表面雖然對立的兩極，終歸于統一，而這統一又生矛盾——宇宙在不斷變動之中，萬物及精神有無限之統一性又有無限之差別性。天下無不動之物，亦無絕對獨立無絕對對立的現象。如晝夜更迭，晝夜明暗不同，然而合起來又構成一日。晝夜之概念卽 Aufheben 于廿四小時的一日之概念中。

(2)由否定之否定而生綜和，矛盾互鬥而生發展——一切物質概念既不斷運動，變化，發展，所以一切事物，無非過程，一切事實(正)不斷矛盾(反)，矛盾解決(合)，而生新的發展。一切運動變化，是在矛盾上完成的，赫拉克利圖說'鬥爭者，一切存在之母'，黑格爾說'矛盾者，前進之力'，恩格斯說'矛盾停止，生命也停止，卽是死來了'。二重之否定，卽生新肯定(否定 Yes 之時，第一次得 no，再否定這 no 卽得第二次否定之 Yes 了。如代數學上之兩個負號相乘爲正一樣)，然而這新肯定較舊肯定是在更高的狀態，不過又是由舊形態而生，本來之性質經過'取棄'而包含于其中。借恩格斯在反杜林論中所舉的例：

命題　原始共產主義社會

反命題　私有財產社會

綜合　科學共產主義社會

卽人類社會之變遷，也是經辯證法的發展。原始生產方法是共產主

義的，這形成一切社會起點的原始共產主義生產是 These。原始共產主義解體，私有生產代起——奴隸經濟，封建經濟，商業資本主義，最後資本主義生產出現，即是前者之否定，亦即 Antithese。私有財產制度再被否定，形式上復歸於共產主義，不過是更高階段復歸的 Synthese——即將來共產主義社會，幷非單純原始共產主義，而是資本主義技術效果在更高階段保持的發展階段之共產主義。

更引馬克斯所舉的社會辯證法的例證：

正　自由競爭以前的獨占

反　自由競爭

合　近代的獨占　'近代的獨占在以競爭之支配爲前提意義上，是封建獨占(如'基爾特'制——編譯者)之否定；在獨占的意義上，是競爭之否定。所以近世的獨占，即資產階級獨占，是綜合的獨占，是否定之否定，是對立之統一。'(註六六)

不過辯證法的第二主要公律是與第一個公律關聯的，即第一個法則是表示事物之靜止狀態，世界的橫斷面；第二個法則是表示事物之動底狀態，世界之縱斷面。

(3)由數量進於質量，及質量進於數量之轉換——事象因數量之無限發展，則不僅發生普通之漸進而且發生飛躍的突變狀態，而性質也就完全變化。譬如水到一百度就化爲汽，減至零又結爲冰。無數點的結合而爲線，無數多角形即成爲圓，近代電子說出，知道原素性狀之不同，不過是電子數目排列不同的結果，更足以充分證明這個定則了。反過來說，新的質量又變更數量的性質及關係，譬如，獨占資本就比非獨占資本獲取得更高的利潤率。

這第三公律也是與前面兩個公律互相關繫的。即質數轉換之法則，不過是第一個定則的特殊應用。質量與數量是兩極的對立，質是數的'取棄'，數是質的'取棄'。

辯證法的意義，約可歸納於以上之三律中。但是這種理論來源於何處呢？據恩格斯之說，辯證法之組成有下列互相關聯的三要素：

(1)自然發展之辯證法 '自然是辯證法的證據'(註六七)。恩格斯所舉麥芽之例，可說是通俗的說明。例如有麥一粒置於地上(肯定)。於是因溫度及濕度關係，麥粒發芽，最初之麥粒消滅(否定)。然而發芽的麥粒，而成長而開花，而結實，最後再生麥粒。而麥粒成熟之時，莖遂死滅了(否定之否定)。我們再得如前之麥粒，爲'否定之否定'之結果。不過這不只一粒，而得十倍，二十倍，三十倍之多數了。而且這'否定之否定'之結果，不僅得到種子，還得到開更美的花的，即質底地改善了的種子。每一次這過程之反覆，每一次新的'否定之否定'，其完成之度亦增高一回(註六八)。近代科學上電子學說，物理現象，莫不到處證實辯證法則，普遍存在於自然界中。關於辯證法與自然科學之聯結，恩格斯之功最大。(參看其遺著自然辯證法)最近樸列汗諾夫私淑弟子第波林(Deborin)等亦正確地加以發揮(註六九)。在恩格斯致馬克斯書簡中也談到這個問題：'今早關於自然科學，如次辯證法的現象忽然浮於我的頭中。自然科學之命題——是振動中的物質和物體。物質和運動有不能分離的關係。物體只有透過物體之形式和狀態才能認識的。不談運動，不談對於其他物體的種種關係，是不能說明物體的。物體者，只是經過運動之狀態才表現其本體的。認識各種運動形式，即是認識物體。'(註七十)在這裏，看見自然科學不得不和史的唯物論攜手了。

(2)社會發展之辯證法　如上面所引馬克斯恩格斯的兩例子，可以說明了。

(3)思惟發展之辯證法　黑格爾已經說過精神發展是辯證法的狀態，但他以為精神是世界的動力，自然及社會之發展不過是思惟發展之反射。馬克斯恩格斯則占在費爾巴哈唯物論——實有規定思惟——理論之上，將黑格爾的哲學，顛倒過來，而說‘思想之辯證法者，不過是現實世界——即自然與歷史運動形態之反映’(註七一)。因為思惟既‘不過是物質事物之置換翻譯于人類頭腦中者’(註七二)，廣義物質世界的自然及社會既是辯證法地發展，為其反映的思惟，當然也必定是辯證法地發展了。如何觀念形態的進行是依着物質的進行，如何觀念的發展也是只有以唯物辯證論來說明，樸列汗諾夫已經充分指示給我們看了。

‘馬克斯及恩格斯為唯物論博得的最大功績之一’，如樸列汗諾夫所指出的，不僅是在接受，修正，發展費爾巴哈的唯物論，尤其是在以‘正確方法之運用’。費爾巴哈傾全力于黑格爾哲學思辯分子之攻擊，其辯證的方法幾乎沒有利用，以為黑格爾辯證法是‘孤獨思想家之獨白’，如黑格爾哲學之出發點錯誤而其方法正確一樣，樸列汗諾夫說‘費爾巴哈的考察，其哲學出發點是妥當的，而其方法決不妥當。塡補這缺陷者，就是馬克斯和恩格斯。他們知道在對于黑格爾哲學思辯分子的攻擊上，其辯證法是不可忽略的……。馬克斯在貧困之哲學第二編將論戰之鋒對着蒲魯東之時，已無疑深知辯證法且善于利用了……馬克斯對於蒲魯東的勝利，……就是辯證法思惟的勝利。……馬克斯與辯證法以唯物論的基礎了。’(註七三)辯證法與唯物論二者是不可分離的東西，而也是不能分離的。列寧說得好，‘沒有唯物論的辯證法是空虛，沒有辯證法的

唯物論是盲目。'到了馬克斯恩格斯，才將二者結合而爲一了。

辯證法的來原及其基本法則既如上述，那麼，我們現在要問，我們實際考察事物之時應該怎樣才是唯物辯證法的認識呢？此處我且引用馬克斯恩格斯樸列汗諾夫以及列寧在再論職業組合之中所示的辯證法應用之簡單公式，加以說明：

（1）必須在對象的運動之流中考察對象　馬克斯說，我們必須'在運動之流中——即經過的方面，追尋把握一切之形成的形態'（註七四）。文藝上現象，也沒有靜止不動的。

（2）必須在對象之矛盾中考察對象　馬克斯說，'辯證法在現存物肯定之理解中，同時亦含有其否定之理解云云'（註七五），又說現世界之基礎'必須在其本身矛盾上來理解'（註七六）。無論自然現象中，社會現象中，心理現象中，文藝現象中一切都是在不斷的起伏競爭，矛盾中而發展的。樸氏所最初提出的'Antithesis 之原理'在文藝史上演爲何重大的任務，是我們已經知道的。

（3）必須在對象之全體中考察對象　恩格斯說'把捉各個事物忘其關聯，把捉其存在忘其生長之經過，畢竟如僅觀樹木，不觀森林'，（註七七）貽管窺蠡側之譏。

（4）必須在對象之聯繫中考察對象　馬克斯說從前的經濟學將生產與消費看作固定地相對立的東西，而不知'生產爲消費創造物品爲外底對象（手段），消費爲生產創造慾望爲內底對象（目的）。沒有生產就沒有消費。沒有消費也就沒有生產'（註七八）。文藝上縱的前後流派，橫的各國影響，也是關係錯雜；斷代地國別地來研究不過是一種方便罷了。

（5）必須在對象之實際中考察對象　樸列汗諾夫說，'沒有抽象的

眞理，眞理恆爲具體的。'

恩格斯簡單說明辯證法考察之特徵，卽'將事物及其概念之映像，本質底地，在其關聯上，在其連鎖中，在其運動中，在其生長及經過之中來加以把握'(註七九)。列寧也生動地給以簡明公式的說明：

'我們更要前進一步，探求辯證底論理，爲眞實地明瞭事象，必須研究，把握那事象之一切方面，一切關係，一切"媒介"。我們還不能說這就可以完全地捉住眞相了，不過全部研究的目標，可以得以避免謬誤與死板于未然罷。此其一。第二，辯證法底論理要在那事象的發展，或——如黑格爾所說的——"自己運動"，以及變化之過程上的原狀來觀察事象的。第三，一切人類之實踐，必須作爲眞理之規範，作爲人類必要的事物與對象之關係之實際確定者，深入事物之完全的"定義"中。第四，辯證法的論理告訴我們"沒有抽象底眞理，眞理常爲具體的"。這是樸列汗諾夫步黑格爾之後塵所常喜歡說的。'(註八十)列寧接着勸其黨員眞正研究樸列汗諾夫，推其著作爲世界馬克斯主義文獻之菁華，除了馬克斯恩格斯本人著作以外，就只有樸列汗諾夫足以直接他們之後 (Only second to Marx and Engles.)了。同時列氏鄭重地'希望'兩件事：第一從樸氏著作集中將關於哲學論文抽出別爲一集或數集，附以註釋及索引，作共產主義必修教科書叢書之一；其次對于勞動國家之哲學教授，希望從樸列汗諾夫造就哲學之知識，並傳之于學生。

列寧又解釋辯證法道：'矛盾如何才得一致，如何一致，如何成爲一致的東西——在如何條件下這些矛盾各轉變融合而一致——何以人類智識不應將這些矛盾作爲死化凝固的矛盾來認識，而應當作某物正變爲他物的動的，有條件的，活的東西來把握：關于這問題的學問，卽是辯

證法。'列寧的名著經驗批判論，也是關于唯物辯證論之世界的權威著作，爲我們所不可不一讀的(註八一)。馳其銳勁之筆，幾乎近代俄國的一般哲學家，他都批評過了。

如恩格斯所說的，辯證法是博大的理解方法，唯物史觀的必須理論前提。又說，'辯證法者，無非是關于自然，人類社會，思維，等之運動及發展的普遍法則之科學。'(註八二)恩格斯使辯證法應用于自然科學界，是最不可忘的功績。同樣，樸列汗諾夫開始將它應用于文學上，踏前人未及之區。所以辯證法實在是自然科學社會科學以及文藝科學上同樣應該應用的特殊的Dynamic的認識論。

綜上所述，所謂辯證法者，實不過兩個基本的原理：即(一)普遍關聯的原理，即一切在廣大而複雜的全面的連繫中；(二)普遍發展之原理，即一切在運動之流中，在不斷發展，矛盾，與飛躍之中。這是支配自然，社會，思維現象之法則，因而也是我們把握自然，社會，思維之現象及其發展的方法。

樸列汗諾夫與辯證法

樸列汗諾夫在辯證法研究上值得大書特書的功績有三，一是說明辯證法的歷史，說明菲契特(J. G. Fichte)，謝林(F. W.J. V, Schelling)黑格爾馬克斯等辯證法的歷史；其次是發揮發展辯證法的理論，將一切辯證法的反對論者攻擊得啞口無言；第三是在其文學史研究及文藝批評中，導入辯證法底唯物論而活用之，馬克斯將辯證法唯物論應用于歷史上即是所謂唯物史觀，樸列汗諾夫再應用唯物史觀于文藝史上。在這意義上，他是馬克斯恩格斯最大的繼承者，在辯證法的發展上，恩格斯和他是兩個最大的師匠。樸列汗諾夫關于辯證法唯物論的最優秀之著

作，是其史的一元論，縱橫評論十八世紀及王政復古時代法國唯物論和歷史家，以及空想社會主義，轉而對于黑格爾辯證法加以透闢的闡明和評釋，更系統地展開馬克斯主義世界觀，傾倒其博學娓娓而雄肆地發揮一元論的歷史觀，這到現在，是辯證法唯物論之理論及歷史上的古典著述，馬克斯主義文獻中巍然的金字塔。此外如近代唯物論史，馬克斯主義根本問題以及在他俄譯的恩格斯費爾巴哈論所作序文及譯註，共產黨宣言序文以及其他論戰著作論文（如我們批判者之批判，駁棄體主義等）等等之中，到處充滿精萃的見解。在他的理論之下，鍛鍊出俄國所有的馬克斯主義者。無論是左派的列寧或右派的馬爾托夫，都是開始在樸氏著作——史的一元論及近代唯物論史——之下陶冶修養他們的理論的。在列寧以下的許多領袖及學者更不待言了。列寧推他的著作爲科學社會主義者必讀的教科書，放在馬克斯恩格斯以後的社會主義著作中最高的位置，在他與高爾基的信札中，屢屢說及樸列汗諾夫對于米海洛夫斯基派，康德派，以及'有害，無味，惡俗，說教臭味'的波格達諾夫派攻擊的正確絕倫，是決非無故的。馬爾托夫記他初讀史的一元論時的感想道：'某日，我接得密封的 N. Beltov 著書一元論底歷史觀之一部。我既始翻閱，從第一頁起我即爲這書所吸了。讀完第一章時，我信此書著作除樸列汗諾夫以外不會有第二人而不疑。數日之間，我們以讀閱批評此書爲事。這書使我們回到因日常實際活動而離開的理論興味之世界，使我們知識底地蘇生，同時與強烈刺激於我們思想的鍛鍊，使趨于政治的任務。我們覺得，馬克斯主義在合理底社會生活舞台之上，是這麼樣深刻地而堂皇地爲理論的學說而出發的，所以一個政黨不能夠總是在閉關主義的範圍內蟄居了'（註八三）。他實在是名副其實

的'俄國馬克斯主義之父'了。他的著作不僅含有豐富的論證,那宏亮而又柔軟的詞句也是使人可愛。他一切哲學上政論上的著作,就是學文學者,也是應該深讀一番的。許多討論唯物史觀的著作,取例引證往往不出乎政治,經濟,社會之外,樸列汗諾夫以其對于文學的興味和修養,總喜引證取譬于文藝上的事實,所以我們特別在他的著作中看到許多親密而有趣味的論斷,使我們感覺有:好像一位新奇的稀客,以其特有的新穎眼光,來批評我們家中的人物器具一樣的驚異,又好像聽到一個人談到我們極熟悉的人物的一些我們却未聞未見的事實的欣然。

樸列汗諾夫認黑格爾為偉大天才哲學家,尊揚不置。'距今六十年前的一八三一年十一月四日之事,在思想史上想來可說是當然地而永久地占第一流地位的學者物故了。在法國人所稱為"倫理學及政治學"(Sciences Morales et Politiques)諸科學中,不受到黑格爾強有力而最實際的影響的科學,恐怕一種也沒有罷。辯證法,論理學,史學,法學,美學,哲學史,宗教史,無論何者,莫不因黑格爾之刺激而面目一新。……黑格爾哲學之中沒有一點折衷主義的成分——沒有那完全不消化的觀念論與唯物論的Bineclet (一種混合的食物——編譯者)。……黑格爾哲學的根據雖然錯誤,……然而這種哲學却教我們以思惟之徹底性。以愛與注意,出于這嚴峻哲學派之門者,將無論何時都記得對于折衷主義混合物的有價值的嫌惡的心情罷……。'(註八四)這是他在黑格爾六十週年忌日低徊嚮往之詞。他又說,歷史唯物論的說明,以辯證法的思惟為第一步。黑格爾以前也知道辯證法,不過黑格爾善于利用,則其先蹤者雖也不能企及。握于天才底觀念論者之手的辯證法,成了為認識一切實有事物之有力武器。也如他公平指出的,馬克斯並不是反抗觀念主義最

初的人。這個反抗運動，最初已有黑格爾左派的費爾巴哈，其次有波埃爾兄弟(Bruno Bauer, Edgar Bauer)。不過他明白地指出應用辯證法于唯物世界觀的馬克斯之功績。只是因馬克斯之賜，黑格爾之辯證法才脫掉神祕的包布而成爲現在唯物論之科學武器的。如他說的，唯物論從這時起，才從那與十八世紀唯物論家結不解緣的素朴唯心論解脫了。馬克斯除去這唯心論，而唯物哲學才帶純粹統一整然的世界觀之特性；馬克斯主義是整個的宇宙觀。'他(馬克斯)和黑格爾完全一樣，在人類歷史之中看出不依屬于人類意志的合理行動。和黑格爾完全一樣，他是將一切現象在其發生，發展，及消滅的過程觀察的。又和黑格爾完全一樣，他不滿意于歷史現象之無用的形而上學的說明。最後亦與黑格爾完全一樣，他努力將不絕作用于社會生活之中且互相作用的一切勢力歸于同一共同之根源。不過他並不是在絕對精神之中發見這根源，而實是在經濟發達本身之中。如我們曾經知道的，哪怕在黑格爾那巧妙而熟練的手中，觀念論也成爲無能爲力的武器之時，黑格爾也不得不求援于經濟發展之本身。不過在黑格爾只是多少偶然的，天才的推測，而在馬克斯則成嚴密的科學的研求。將辯證法導入于社會主義之中，馬克斯完成了社會主義的科學。馬克斯的理論上，我們看不出社會秩序是訴于人類天性的話(如泰納一樣)；不說社會組織是不是適應人類天性的。在哲學的貧困中，我們已經看見對于蒲魯東的意味深長之特殊的非難，"蒲魯東除了整個歷史是人類本性不斷的改造以外不知其他"。他在資本論中說，"人類作用于外界，變更這世界的狀態，同時亦以此變化自己的性質。"這是投于社會生活上的辯證法的新光。'樸列汗諾夫以私有財產爲例說明這個問題："烏托邦主義者關于私有財產應該許其存在否，私有財產合

于人類本性否，這些問題寫了許多著作，在他們互相之間及與許多經濟學者作了許多爭辯。馬克斯則將這個問題置于具體地盤之上，他以爲私有財產所有權之形態與關係，是由生產力之發達而決定的。在這一階段中，這一種形式適合；在那一階段中，那一種形式適合。不過是沒有所謂絕對解決，而也是不會有的。爲什麼呢？爲有不絕流轉，不絕變化；也就是所謂“大智成爲狂愚，悅樂成爲煉獄之苦惱”也。……馬克斯發現了人類歷史運動之內面原因。’(註八五)

樸列汗諾夫是馬克斯恩格斯最忠實的弟子，他在關于社會問題及文學藝術問題的名作中，是忠實于他們見解的。和他們一樣，他是將世界的進程，看作物質不斷運動的結果。就辯證法唯物論的見地看來，社會之發達，係于生產手段之發達而決定歷史的行動。因此一切社會現象依然是由某種物質原因說明，而藝術文學現象一般不過是社會現象之一部，所以也是受上述法則之支配的。如上所述，他是與馬克斯恩格斯一樣，以無限敬意，承認黑格爾的天才。他說明這最後偉大觀念主義者的哲學體系道：

黑格爾不問是觀念論者或唯物論者，凡不能理解現象之發展過程，而無意地以爲那些現象是凝固的，沒有連繫的，以及不能由此而變爲彼的東西，或者有意地使他人也作如是想者，概指爲形而上學的見地。他和這形而上學見地反對，提出將現象在其發展上，及相互聯繫上來研究的辯證法。

黑格爾以爲辯證法是一切生命之原則。樸列汗諾夫解釋道，人類有兩種性質，即生與死；然而仔細觀察，死之萌芽即含于生命之中。所以一切現象遲早要使自己告終，將使這現象變爲自己之否定的要素從自己

身中發展;在這意義上,一切現象概係矛盾。因爲無論何種現象,都懷着肯定否定的胎。萬物不斷流轉,變化不息,沒有停止這不斷流轉,阻止這永遠運動之力,也沒有能抗現象之辯證法的力。歌德將辯證法精神具現于其精神形態之中,道,

In Lebensfluthen, im Thatensturm

Wall'ich auf und ab,

Web hin und her!

Geburt und Gral

Ein ewiges Meer,

Ein weehselnd Weben,

Ein Gluhend Weben,

So Schäff' ich am Sauseuden Webstuhl der Zeit,

Urd Wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

在行爲之狂飈暴雨之中——在生涯之春潮大波之中

我上昇

復下向……

死與生——

永遠之海

永刧無窮

生命與運動……

坐在變遷的時間之機上

我織上帝栩栩的衣裳。

樸列汗諾夫更引具體的例道,'正在運動的物體,在某一刹那間在某一

點，同時却又在此點之外(卽不在此點)。何以呢？倘若這運動體僅在某點，則至少在這一剎那間成了非運動體了。一切運動是辯證法的過程，是活的矛盾。故當說明自然現象之際，結果是沒有哪一種現象是不許于運動的。所以我們不得不贊成黑格爾說的，"辯證法是一切科學底認識之生命"。黑格爾的話，不但是適用于自然認識。諺云，Summum jus Summa injuria (最高正義卽最高不正義，嚴法卽是無法等意)……這就是說，一切抽象正義到了極端就變成自正之反對——非正義了。莎士比亞的威尼斯商人恰恰可以作最好的例證。……也就是歌德在迷菲斯特菲勒斯口中所說的："理性是胡說，仁義是禍災。"(Vernunft wird unsinn, Wohttat Plage)(註八六)故無論何種形象，因決定其存在的力之作用，遲早總必然地變爲自身之反對。黑格爾說，"矛盾者，前進也。"這辯證法的見解，科學在階級鬥爭上發見其鮮明的證明。若不研究階級鬥爭，則階級社會及其精神生活之發展是不能明白的罷。'(詳請參看一元論底歷史觀)

此外，突變理論，是其次的辯證法革命法則。樸列汗諾夫解釋道：形而上學者知道去曲解進化學說，他們斷言自然以及歷史沒有飛躍的變化，以爲一切現象及社會制度，其發生之始，是極其微小得不堪以至眼睛都看不見的東西，然後才慢慢成長的。其消滅也是要小得顯微鏡都看不見才漸次歸于烏有的。這樣解釋的進化論自然是什麼也不能說明的。這是假定所應說明的現象之固定，而在這現象之中僅僅只幼稚地看到數量的變化。……如是歐洲許多聰明的老學者，其中許多進化論的社會學者，說到政治制度的進化的時候，都衆口一詞地判斷說，'歷史，不是突變的，而是Vapiano(慢慢的)呀……' 黑格爾則斷然反對嘲笑這半

透的進化概念，證明在自然界，在人類社會上，突變與漸次的數量變化是同樣的進化的必然要素。他指出——實在變化不僅是在一種數量轉變爲他種數量，即不僅在增大或增少；這同樣也可以是質量變爲數量或數量變爲質量的轉移。這數量進爲質量的各種移變，有漸進性之中斷(einabbrechon des Allmahl'chen)的特性，現象發生和以前狀態質底地完全不同的狀態。黑格爾這辯證法則，在物理化學界有無數的例證。譬如光線之質（太陽光線某部分使我們起赤色感覺，某部分綠色感覺……）是以太分子振動數變化的結果………同樣太陽光線化學作用上之差異(紫外線化學作用尤強)，也無非是以太分子振動中所起的數量的差異的結果——即數量變爲質量。化學上也有同一的現象。臭養氣(ozone)與普通養氣(Oxygen)性質不同者，其原因不過是臭養子(O_3)與普通養氣(O_2)原子之數量不同而已。又如三種炭輕化合物：

CH_4——沼氣

C_2H——dimethyl基

C_3H_8——methyl-Ethyl 基

這三種化合物皆依這個公式所組成，即 $Cn+H_{2n+2}$。因 n 之爲一，二，三，之不同，造成這性狀全異的化合物。其他政治一切社會現象，亦莫不如此；如國家因領土人數之不同，性質狀態亦必變更(註八七)。馬克斯應用這理論于資本論中，恩格斯功圓熟地應用之在與杜林(Dühring)論爭之中，立脚于唯物論的基礎上發揮這個理論；在自然辯證法中，證明自然界中之辯證法的現象發展。由此觀之，這關于進化的學說，表現兩個很瞭然的局面：第一，現象向這現象的否定移變；第二，數量進于質量的突變；於是，造成進化上著名的三分式的第三局面。

以上是樸列汗諾夫所指出的黑格爾辯證法思維特徵之拔萃，要知道樸列汗諾夫縱橫的口若懸河的議論，請讀者——讀他的史的一元論與馬克斯主義根本問題及其附錄唯物論史及其他論戰著作等等好了。現在再略引他對于黑格爾辯證法的一切本質所含有的那有名的‘三分法’(Triade)的見解，想來也是很重要的。‘十足的神聖的糊塗正直者的輕率的人們(按指米海洛夫斯基斯巴梭維奇等)，以爲黑格爾的論證，結果歸于三分法之引用……這未免是胡亂的誣妄，……不自然的饒舌……。黑格爾著作十八卷中，沒有在哪一卷中看見三分法做論證根據的。……三分法在黑格爾哲學上的重要與在菲希特哲學上——他的哲學和黑格爾的根本不同——的意義一樣。至少，將只是他哲學的附帶表徵，認爲是其哲學之根本命題，不待言是十足的無學……。’然而，我們千萬不要以爲樸列汗諾夫是否認三分法的意義(黑格爾也有時用四分式)，不過是反對將它看作論證根據；這峻烈的議論，就是糾證認辯證法爲形式論理的思維的誤解而發的(註八八)。

我們嚴正思想家在所譯費爾巴哈論序文中，精確地指出形式論理學與辯證法的異點，是一針見血之論。‘普通形式論理學的法則可以歸納爲這個方式——即“然——然，否——否”；辯證法的方式則反之，而是——“然——否，否——然”。……這“然——否，否——然”的法則，在外觀上是和“思維之根本不變的原則”明白地矛盾的罷。’思維之根本不變的法則有三，

(1)同一律——(凡A爲A)或(A＝A)。(如‘詩是詩’)

(2)矛盾律——(凡A非B)或(凡A非‘非A’)。(如‘詩非散文’)

(3)排中律——(凡A爲B或非B)——(即二者必居其一，又譯不

容間位律)。(如'這文學作品非詩卽散文')

然而事實上,有詩底散文或散文底詩,决不能用這機械的論理方式來衡量一切。在科學上也是如此,例如,點與線固然是矛盾的,同時又是同一的,因爲線不過是點的增加;圓與多角形固然是不同一的,但是多角形的角要是盡量增加,則到了極限,又變爲圓。所以,多角形是多角形。同時又非多角形——圓;圓非多角形同時又是多角形。這就是辯證法中最基本的所謂'對立之統一,融合'之法則,而辯證法'然——否,否——然'的公式,根本與那三個根本法則不同的。因爲'爲一切自然現象之根本者,是物質之運動。運動者何?表面上的矛盾也。如果在運動中的物質,要問是否在某一定時間或地點,那麼,可惜得很……實在不能以'然——然,否——否'的公式來求解答了。因在動的物體,既在某一定之地同時亦不在。這事實恐非根據'然——否,否——然'的公式論斷不可了。故我們'矛盾之理論',實無反駁之餘地。不贊成這理論者,只有和 Zeno 同樣宣言'運動者錯覺耳'。

如果否認運動,我們將不能研究自然一切現象,如不否認運動,那麼,應該怎樣處置思惟之根本發則呢?承認形式論理學的根本法則否認運動呢,還是承認運動而否認那些法則呢,我們要選擇一條路了。在這歧路之前,樸列汗諾夫指示我們道:'物質之運動存于一切自然現象之根底中,運動是一種矛盾,運動現象也就不得不以辯證法來判斷……然而運動中之物質,因分子之結合而形成一定的結合體——物,對象。這樣的結合體以結成之強度而互相區別。存在若干期間,於是,又因爲其他東西交替而消滅。永久者,只是物質之運動;而不壞的本體則爲物質之本身。故要是物質之某種組合體,發生爲永久運動之結果,而這組合

體不消失為同一運動之結果，則其存在之問題必須在積極意義上來解決了。譬如要問，金星存在乎？我們要不躊躇的答道，"然"。但是要問嫦娥有否，我們將決然地說"否"罷。由此觀之，這就是說考察各個孤立現象之際，就應根據 Uherweg 的法則，在這領域上，是 Bernstein 大喜的思惟"根本法則""然——然，否——否"的方式支配的。然而這可敬的法式之能力，並不是無限制的。關于已經存在的對象問題，應該積極的答覆。然對象正在出生之途中，解答有須得保留的必要。一定對象是否有一定屬性，自然應該答然或是否。但對象變化之時，開始失其屬性或將得其屬性之時，也就不能下判斷了。頭部頭髮失去一半者，我們可稱之為"禿頭"，但什麼時候他變成"禿頭"的，就很難說了。古代哲學家提出這個問題：人的頭髮拔去一根，是否就是"禿子"呢？確是不好肯定答覆的。正確些說應該是："禿"之發展已始于拔去第一根頭髮之時，"禿"在胚胎之中；同樣，青年也生鬚的，但我們決不能稱之為"鬍子"了。同樣在文學上，我們也不能截然劃分一個時說，說自一千幾百幾十幾年起是古典主義時代或浪漫主義時代。

所以，

'如靜止狀態為運動之特殊情形一樣，藉形式論理學法則（藉思維之根本法則）的思維，也是辯證法思維之特殊（一部分）情形。……所以，辯證法並不是消滅形式論理，不過是除去形而上學者所賦與的絕對意義。'

樸列汗諾夫如是解決了形式論理學與辯證論（運動論理學，矛盾論理學）的相互關係問題。他的解決從'思維法則'的固定性搖動，也就在質方面量方面使其發展了。而在社會現象的研究上，因辯證法之賜，我

們才脫離陳舊窠臼，而看見一切現象因果發展的全體。

然而，辯證法的唯物論是一元論的，近代辯證法的基礎是在唯物的自然觀上才脫去神祕的外衣；唯物認識論亦得有辯證法才能成立而不致殘缺不全。這就是馬克斯，恩格斯，樸列汗諾夫等的辯證唯物論與黑格爾的辯證法及十八世紀的唯物論異趣的地方了。

'黑格爾的辯證法與玄學抱合，我們的辯證法立于自然理論基礎之上。

黑格爾以現實創造主爲絕對理念；我們則以爲絕對理念不過是物質狀態及一切結合所生的運動之抽象。

黑格爾以思維藉概念之中所包含的矛盾之發見與解決而進行。我們唯物論則以概念中所含的矛盾，不過是爲充滿矛盾的共同基礎之結果的現象，即爲運動之結果的現象之中所存在的矛盾之反映，不過是將其翻譯爲思維語言的東西。

黑格爾以事物之進行依理念之進行而決定。我們則以爲理念進行由事物進行而說明，思維之進行由生活之進行而說明。'

'於是，爲宇宙觀，爲思維法則，爲事象變化最抽象，最普遍的基礎因果法則之一的辯證法唯物論才結合爲其本來的一體了。'(註八九)

我們樸列汗諾夫最出色的不可忘的功積，就是將這新的法則應用于觀念形態史上。

他常常說階級鬥爭(矛盾)是一切文明社會思想意識變化發展的原動力，在俄國社會思想史中說，'這有深遠意義的問題，一切文明社會上社會思想之歷史足以最雄辯地證明了。社會階級鬥爭愈烈，社會思想愈趨于進步。然各國社會階級之互相鬥爭，結局由這一國經濟發展之程度

而決定的，故使這發展程度遲滯的種種狀態，依然妨礙社會思想之活動。'

樸列汗諾夫論文藝之辯證法發展，首先重視 Anti-thesis 之原理的作用。他在論藝術之無收信人的信中，最初提出這原理在文藝之辯證法理解上的重要。他在概念之混亂——抒爾斯泰之教義中指出文藝上所謂辯證法唯 論，不一定是指馬克斯的學說，而達爾文關于人類及動物之表情（按即指反題原理）所說的，也是徹底的辯證法唯物論。他在史底一元論中也提對這原理之眞實了解：

'布棱鐵爾只看見A作品對B作品的影響，我們則在此外看見社會集團，社會層及階級之深遠的相互影響。布棱鐵爾只說——對立表現，人類要作與其先輩不同的作品，我們則補充道，人們之所以要如此者，是因爲在他們實際諸關係中出現新的矛盾，即在生活方法上與包時代人不相容的新社會層或階級出現之故。'例如，布棱鐵爾只知道浪漫派要與古典古典派對立，而布爾兌斯則努力由浪漫派所屬社會階級狀態說明浪漫派要與古典派'對立'的傾向。馬克斯說'一種身分特別變爲解放者之身分，則他一身分在一般意識上必變爲壓迫者之身分'，樸氏說這是階級社會社會思想發達之特殊而極重要的法則。大概文藝作風作品之發展，有三種情形：（一）兩社會集團階級劇烈鬥爭之際所表現的文藝上之劇烈變革，如浪漫派對宮廷古典派之鬥爭；（二）某一階級或集團尙在平衡發展中文藝上之模倣競爭，如寫實主義時代諸作家追縱前人，想出奇爭勝；（三）同一階級集團因自身發展情形所引起的文藝的變化，如同一資產階級藝術亦由革命古典主義變爲感傷主義，變爲浪漫主義，變爲寫實主義乃至新浪漫主義等。總之，社會辯證法地發展，因而決

定文藝之辯證法地發展。

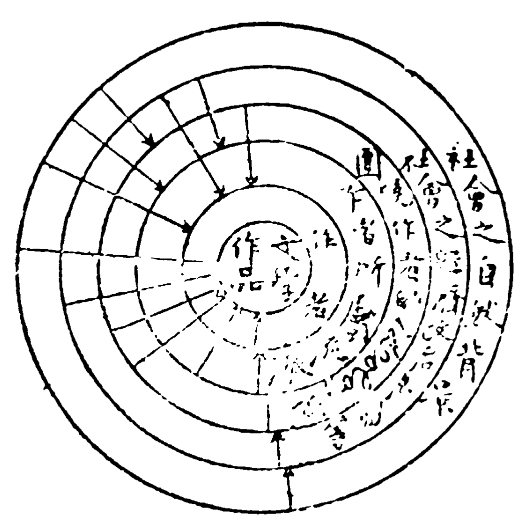
他將歷史現象及文學現象，在其運動過程中移動的那個狀態上來研究。他不僅以發現產生這現象的種種原因，決定這些原因，並且以決定這現象之中所含預決將來發展的能力爲目的。他以歷史發展爲曲線狀態，來觀察社會現象之發展。在這曲線上排着表示偉大變革的Period的ABCD等點。自某一點至另一點(自A至B，B至C，C至D等………)的運動，表示同時隨着某階級占勢力的一定經濟發達之階段。卽經濟發達之某階段，同時亦某階級占勢力之意；蓋經濟發展階段之轉換，卽引起支配階級轉換之故。不過，問題不僅限于經濟。卽爲完成自某一點至他一點之過程，要經過上層構造的道路，在那裏，要起某種的屈折而生某種變化。在這樣條件之下，才是可以探索史底發展之曲線進行了。這種社會發展的動力，將繼續到這運動達到表示社會階級消滅意思的曲線上的一點——譬如說是G的時候罷(註九十)。

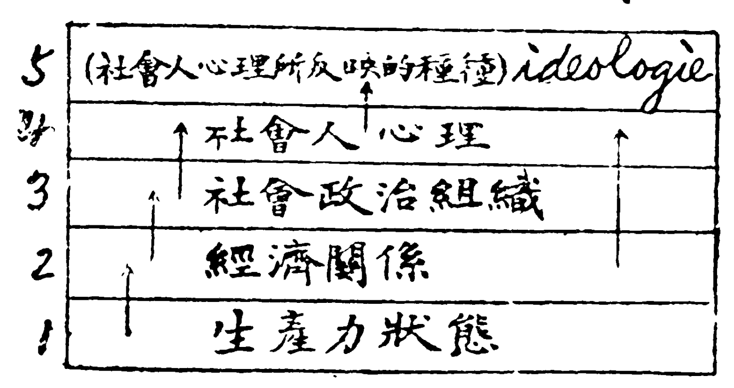
認經濟原動力有極重要意義，樸列汗諾夫也並不是將經濟看作一個凝固不動的東西的。經濟是依屬于生產力的，'生產力發達之階段，決定人類權力及于自然的程度'。而生產力發達之速度又是受透過社會環境影響人類的地理環境之本質之決定的(註九一)。反之，社會上層構造又給與影響于經濟；這都是前面略爲說過的了。

平林初之輔氏在其文學方法論之問題中說：作家之天分，氣質，性格，境遇，趣味，思想年齡———言以蔽之，作者之個人性，自然是決定文學作品的最直接而最強力的條件。不過，決定文學作品的條件是決不僅乎此的。第二個條件，我們可以舉文學上之流派，卽各個作家在文學上之主義主張之下受其集團的影響。但此外比較間接而又更廣汎的第

三條件——卽環繞作家的一般大衆的思想，觀念，感情，一言以蔽之，卽意識形態，是不可忽略的。意識形態是決定文學流派，決定作者之思想傾向，並且因此決定作品的最後條件。這樣，我們可以明白文學作品，是由作者的個性，所屬流派，一般意識形態而決定的了；然而意識形態者並不是獨立的存在，進化發展的，爲完全理解意識形態起見，不可不研究那時代社會之法制，政治，經濟等條件，更不可不探討那社會藉以存在的自然環境。這樣，我們才可以說達到一個作品之科學底認識了。不過各種條件的影響關係，是不勝其複雜的，互相作用，互相影響，一條件影響于他條件，而同時其他條件亦受其反作用，其錯綜複雜幾乎是不可拿一定的格式來說明的。此處所舉者，不過是比較根本的要素而已。爲理解之便利起見，平林氏作如下之圖式（下圖——此表雖是說文學，自然一般藝術都是一樣的。將文學二字改爲藝術就有了）。同時再將樸列汗諾夫的公式，換一個寫法，再在這裏提及一回；讀者加以比較對照，再看後面，則對于我們討論的問題，必定更增一層的了解罷。

平林氏之圖式





樸列汗諾夫在俄譯共產黨宣言所作序文中所述，可以作他辯證法公式最好的註解。

'因爲生存，人類不得不生產。爲要生產，他們必須互相成立一種——依某種方法使自己結合，馬克斯所稱爲生產關係的關係。這些關係的總和又構成社會之經濟組織。在這經濟組織基礎上，其他一切（社會底）人爲關係發生——其中之一卽在王政復古時期法國文學史家理論上占非常重要地位的整個"市民生活"。一時代生產關係之特質，并不是由"偶然"和人類天性所造成，而是由自然條件所決定的。這些自然條件之中，人類必須爲自己生存而競爭。人類支配的生產力狀態，是依屬于這些條件——首先就是地理環境之性質。某一生產關係，適應生產力某一定狀態；一定社會組織，適合于某一定生產關係。而這社會組織之性質，影響及于國民心理，同時，決定智識發達道德發達，及一般稱爲人類精神發展的東西。但是，生產行爲之本身，以及這行爲中人爲努力之結合，使經驗之蓄積增進，同時，又爲生產力將來發達之基。其結果，一方面這些生產諸力，他方面生產諸關係之間之不調和發生，而且日益激化。

這些關係曾經是推進生產力將來之進展者，現在這些關係反而阻礙這進展了。這時候，社會進化之革命時代就開始了。而這革命時代，遲早必因老朽的生產關係之破壞——因而是所有關係與全體"國民生活"之破壞而告終。

反抗老朽的生產關係而起的鬥爭，不僅是對于舊社會制度，而且對于在這舊制度基礎上所成長的觀念感情及其他一般心理，必使人民占在批評的立場。所以精神生活上的革命，是與社會關係方面的革命運動一致的。馬克斯及恩格斯在宣言第二章所說"國民生活形態——國民社會狀態變化，國民之想像，見解，觀念等，一言以蔽之，他們一切世界觀亦隨之而變化"，是不難理解的罷。思想史不是證明智底活動隨着物質活動而改造是證明什麼呢。馬克斯及恩格斯之歷史理論是如此。這理論是宣言全體的骨幹，也就是造成可以說是這宣言之根本思想的。'

這一段長的引用，可以說是樸列汗諾夫五項公式的必須註釋，是以簡明的形式述馬克斯，恩格斯辯證唯物論的根本命題上，也是大有價值的。

樸列汗諾夫一面與經濟原動力以重大的意義，一面仍嚴戒過分重視這力。因為這樣就是馬克斯主義方法之卑俗化。他在柏林斯基文學觀中暢論道：

'人類意識全體發展，是在"經濟原動力"之特殊影響之下進行的：這種思想，最普通歸之于辯證唯物論之擁護者。然而，誤解這些人的見解，再莫過于此了。因為他們所說的，完全是另一回事。

'他們說，——社會心理表現于文學藝術哲學之中，而社會心理之特質，則是由造成那社會的民衆之相互關係之性質而決定的。這些關係，

結局依屬于社會生產力發展階段。這些生產力發展上的各種進步，引起人類社會關係中的變化。其結果，社會心理之中也起變化了。社會心理之中所起的變革，依然不得不多少明瞭地反映于文學藝術，哲學以及其他之中。然而，社會關係的變化，有許多極複雜的"原動力"在作用。而這些"原動力"中之最強者，於是影響于文學藝術及其他之中——總而言之，這是依存于和社會經濟全無直接關係的若干第二第三之原因的。及與藝術及其他意識形態的直接的經濟影響，大概幾乎看不見。其他"原動力"，例如，政治哲學等等，往往影響于文藝。有時，其中的某種勢力，較其他有遠爲顯著者在。

'這樣，在前世紀之德國，批評——即哲學，極強烈地影響于藝術之發達了。復辟時代之法國，文學受政治之強烈影響。（我順便說一句，前幾年梁任公先生做的一篇清代政治之影響于學術者也可說是極有價值的分析，雖然不很完全，因爲他僅看見政治對于學術的影響，而忽視清代政治的特性及其存在之根據。——編譯者）然在十八世紀末葉的法蘭西，文學給與政治底雄辯發達之影響，是極其顯著。政壇之辯士，那時候作如Corneille〔劇中〕主人公的演說。試看爲影響于政治的原動力的悲劇也有了。而通觀各國，通觀社會發達之各種時代之時，種種"原動力"所編入的多種結合，實不遑枚舉。唯物論者辯證論者們，是深明乎此的。然而他們不拘泥于各種現象之表面，也就是不以各種"原動力"影響之引證爲滿足。此刻現在，諸君要說政治原動力發生影響之時，他們就說，這就是社會生產行爲上國民相互關係，透過政治最顯著地表現出來的意思。再諸君指示哲學原動力或宗教原動力之時，——他們也——要努力解釋結局引起這原動力之優越的那社會勢力之綜合罷。'

這一段意見，也與在宣言序中所說的一樣，含有他的五項公式之註釋的意義，前者意見以註釋第一，第二，第三項爲主；反之，這意見主要地是第四第五兩項的註釋。這和第四章合看，當可更瞭然于樸列汗諾夫對于上層構造及于文學影響這複雜問題的意見。不過這'上部構造'只是基礎與文學（或一般地說藝術）之間的媒介。所以，他以爲，以社會生產行爲上人間相互關係說明某種原動力或某種'上層構造'之重要作用，與以社會生產行爲上人間相互關係說明此原動力或上層構造如何影響于文學（這影響表現于何處）成了一件事情。樸列汗諾夫對于唯物論的文學研究對照着文藝作品內容及形式的兩種使命——社會學價值的發見與藝術價值之分析，也是他的基于辯證唯物論之原理而建立的五個定則的實際結論。

前面關于辯證方法所述，全部與這兩個任務相關，這是無條件地承認形式內容之不可分性。不過那第二個任務——藝術美學價值的分析，是由爲藝術的文學之專有特性而來的。這特性是無論哪一種藝術中都有的——藝術之形式的特性；研究形式理論，亦如樸列汗諾夫所斷言的，自然也是必要而不可缺的事。這種理論，通常稱爲'詩論'（Poetics），即承繼亞理士多德之詩學，認形式爲藝術之要素而研究形式之性質者。形式之藝術組織性，對于'感人'上有極重大意義，自然也是必須注意。故形式之藝術組織之技巧如何，決不是空虛的問題。不過如樸列汗諾夫所一再指出者，形式不應該是抽象的東西，而與內容是不能分離的。這問題，在將來的'社會學的形式論'上必得到更明確的解決罷。近代德國霍善斯坦的藝術與社會，已經有若干很大的成功。而這社會學的形式理論之根本原則，已由樸列汗諾夫指示出來了。——形式派的理論在俄國前

有學院派的維塞洛夫斯基的重鎮，革命後復有雪克羅夫斯等一派的高唱，形成與社會學派對抗的一個勢力。我們承認形式理論的重要及與社會學理論合作的必要，然而我們肯定，藝術內容是第一要素。許多馬克斯主義者對于這問題堅持錯誤的意見，例如美爾丹女士在其造型藝術之本質及變化(Wessen und Veränderung der Formen-Künste)中亦高唱藝術即是形式的理論。——總之，藝術之形式問題，美之根本問題一向在不正確不充分的研究中，我們還有充分改造的必要。——關于這，在本書中因爲與中心問題比較離開得遠一點，沒有加以相當的敍述，擬於將來稍深論之。

像這樣，應用於文藝創作現象之研究的辯證方法是極複雜之至的問題。這如我們在樸列汗諾夫之下所看見的，要具備廣汎的學識，與研究方法上的確實與嚴正。若闕了這，則成了使辯證法俗化又枯淡而終，這馬克斯主義方法之惡用濫用，是我們不可不拒絕而避免的。我們現在還不能定一個應用於文藝創作研究上的絕對的辯證方法之萬應'單方'，或其某種的雛型。因爲，在這之前，我們還必須作一種長期的實驗研究。在研究的最後結論之事實蓄積上，即可以辯證唯物論爲基礎，展開這些事實，而建設應用於文藝現象上的辯證方法理論——馬克斯主義方法之堅固理論罷。

不過在這裏還要鄭重申明一句者，即樸列汗諾夫在文學史研究方法上并不否認歷史比較方法，蓋影響及文學變遷之原動力，在當然的社會事態之際，在文學創作進化上，一般地有重大的意義。所以歷史比較方法者，對於辯證方法是必不可缺的補助方法。

綜上所說，樸列汗諾夫對於辯證法的解釋，是與馬克斯及恩格斯完

全一致的。不僅如此，樸列汗諾夫關於辯證法問題不僅是後繼其師，並且如雅可維萊夫說的，是'對於黑格爾哲學加以獨立的本質修正的完全獨創的思想家'（註九二）。在表面上看起來，辯證方法似與文學方法因緣很遠，然而我們知道藝術文學不過是社會精神生活現象特殊之一，這特殊現象也是在上層構造之中；他的第五項公式，即充分概示藝術意識內容之基礎了。所以這公式愈正確，則藝術以及文學亦必愈與依着社會發展之歷史行動一樣，依着辯證法的法則罷。而樸列汗諾夫是將辯證法到處實際應用于文藝現象之研究了。

樸列汗諾夫對於上述文學，批評，及文學歷史的意見，以及對於舊文學方法（歷史比較方法，泰納歷史方法，形式派理論）的修正，都是站在辯證法諸法則之上的，看了以上所述一切，想可以看出他是如何靈活地揮使這武器了。同樣，在他的文藝批評中，都可以看出他步步是站在辯證法的見地之上。

在赫爾岑論，柏林斯基論，車爾尼綏夫斯基論諸文之中，為樸列汗諾夫研究之主腦者，即是注目於俄國文學批評上黑格爾哲學之進化。他指出柏林斯基，車爾尼綏夫斯基都是經過從觀念論到唯物論道程的上流辯證家；而赫爾岑呢，却只是一個下等的辯證家。他說黑格爾哲學是革命代數學，然而在歷史上，赫爾岑却承認活動於自己所在的個性自由；將革命代數學換為史的觀念論的代數學了。

在易卜生論之中樸列汗諾夫說為易卜生創作之基調者，是希望與現實之間的矛盾或衝突。——這矛盾是易卜生厭世主義之因，是他生長的社會環境脆弱的產物，而也就是使他藝術減色的病根。在他易卜生論之中，也完全是根據的辯證方法。在我國民粹派作家論中，他將作家看作

送出這作家的社會環境之表現者。然作家還不單是表現者，而也是自己環境的產物，這環境連鎖中的一環。送出藝術家的一定社會環境，在藝術的形象，創作的內容，形式等上，留下一定的刻印。這就是平民作家不注意於藝術作品外面的成熟，社會靈感支配藝術靈感之故。樸列汗諾夫對於文學現象又是透過其在正發展中的狀態來研究的。他以爲作家個性沒有根本獨立的意義。作家者，歷史運動連鎖之一環而已。社會關係變化，新興階級現於歷史之活舞台。階級矛盾是這歷史過程上動力的(Dynamic)原因。在烏斯彭斯基論中，樸列汗諾夫示應用'數量變爲質量'的辯證法則於文學現象上的例子。民情記者的烏斯彭斯基詳細而直截地論人類對於自然的關係道：——我以爲自然是及於勞農百姓身上，和百姓一切社會關係之上的一切'影響'之'根原'。據烏斯彭斯基的意見，威臨人類的土之權威，即由此而來。樸列汗諾夫亦信之不疑，不過以爲還不僅此。因爲，這依屬關係是有一定的程度，而這程度是有變化的。

'人類依屬於自然的程度之量底變化，達到某種程度，使人類對自然關係質底地變化。最初是服從自然之力，然人類漸得以凌駕自然。於是不但生產行動之中人類關係發生變化，社會全部之中人類關係也變化起來了。人類征服自然之力的增加，表現爲人類勞動生產力的增加，這人類生產力的增加不待言是質底地又量底地增加的，故人類全社會關係與生產上人類相互關係同樣，謂其決定於生產力發達之程度，殊非過言也。'而烏斯彭斯基沒有注意及此，故亦不得不留這種痕迹於其作品之中。又民粹派作家納烏莫夫作品中的主人公，取材於剝削者與被剝削者，這也是自然經濟到商品經濟的轉換期的反映(詳見其烏斯彭斯基論)。樸列汗諾夫批評托爾斯泰，已略述如上章。即他指出托爾斯泰的世

界觀，與辯證法唯物論的馬克斯的世界觀完全相反，不但是一個觀念論者，在思索方法也完全是一個最道地的玄學家。在他創作上表現其面影的及其生涯大半的內心矛盾，是他思維的形而上學傾向之確證。徘徊於異端及基督教中間的動搖，就是他矛盾的本質。托爾斯泰的異端傾向，常連帶着他創作之大的高揚。然而基督教義在他心中並沒有死，一旦完全在他心中征服異教之時，托爾斯泰就'懺悔'，痛烈地非難他以前的藝術活動了。而托爾斯泰的內心鬥爭，也實證黑格爾的三分式。如以他的基督教思想爲'正'，異端爲'反'，他的藝術創作可以說是'合'罷。自然這不過是黑格爾三分式之形式底證明而已。樸列汗諾夫指出托爾斯泰的藝術，是產生矛盾的他的內心鬥爭之結果。自然，決定托爾斯泰的內心矛盾者，是許多物質的原因。

如前所述的，辯證家的樸列汗諾夫斷言模倣法則之同時，有反對法則之存在——模倣法則之 Antithese。故英國清教徒反對貴族所好的歌舞戲劇，而貴族復辟之後，又盡反清教徒之所爲。十七世紀貴族的喜劇，幾全屬猥褻一流。爲這現象的 Antithese 者，就是英國初期資產階級代表者以讚揚他們自身的家庭美德，市民品行的廉潔爲主題的戲劇的出現。'所以，社會制度之實際事實，在這心理現象之複雜的辯證法之根底中。'達爾文指出對律之根源在人類及動物表情之際演有很大的作用。樸列汗諾夫更根據達爾文的理論作——習慣之發生及發展以及美觀之發達，都同樣是與'對律之根源'的活動有關的推論。

以上所引證的，不過是樸列汗諾夫辯證法應用之'簡略特點'之舉例，理論上應用的縮圖的ＡＢＣ而已。最重要的是他的俄國社會思想史序論，這不僅是樸氏治學方法的序論，尤其是他辯證法應用的一個小小

結束。關於樸列汗諾夫辯證方法應用問題，全體上說，是應該專門研究的大問題，此處所說者，不過是在藝術及文學範圍中他的辯證方法的一班而已。據實際材料來詳細分析他所用的辯證法的應用，固然是極其重要，然而在這有限的篇幅中只有從略了。在他論藝術起源之中，論藝術發展及十八世紀法國文藝之中，形式內容關係之中，藝術傾向與社會生活關係之中，文藝批評之中，當可到處看見他運斤乘風地而又細密精微地，運用這辯證唯物論的方法的。

樸列汗諾夫不僅是辯證論者，又是現實主義者。不過他的現實主義不是像一般實證美學家的靜的現實主義，而是力學的寫實主義。即藝術創作現象，是不能夠一概畫一地來研究的。這是要在使創造矛盾的現實性變化下去的物質原因之精算上，同時在其發展中的狀態上來研究。一切物象愈是不絕運動變化，不絕移轉於其反對方向，則以爲有絕對美之理想存在，愈不可能，是無待煩言的罷。因爲，美的觀念是受客觀物質環境之影響而形成的；美底觀念之發達，不應如泰納搜求於種族特性之中及一般生物學中，而應求於社會學之中。唯物辯證論家的樸列汗諾夫，是將歷史過程當作一個不斷的全體的歷史過程來看，以'社會思想發達之步驟，是由社會生活發達之步驟決定的。對於這唯物史觀根本原理，到今日，就是唯心論者持異議的也不十分多；因爲事實鐵案如山，要反對這根本原理，實在很難了。思想之歷史——以及一切觀念形態之歷史——之科學研究，只有認識一方面"事物之流"，他方面"觀念之流"（即謂物象之運行與意識之運行）兩者間之因果關係才能進步'的（註九三）。

由各階級而成立的社會之進化，是由這些階級之發展與爭鬥而決定。美學——藝術創作當然在內——也全然依屬於觀念形態之階級關

係，尤其明瞭地現於文學之中。樸列汗諾夫已經浮彫似的在十八世紀法國戲曲與美術之中根據辯證法唯物論之見地，剖析：如何階級矛盾也產生文學藝術現象中的矛盾，如何這些矛盾引起美學及藝術創作中的激烈變革，如何不僅模倣法則發生作用，而對律原則亦演重大的脚色，如何在物質原因背景之上，在階級互相反對的情形下，發生互相抗衡互相撑拒的種種流派及傾向之存在與變更。我們根據他這個例範來看其他時代的文學，雖不能說是思過半矣，亦足以暗示我們以考察藝術現象的若干指導罷。

不僅藝術文學之歷史是社會發展的結果，社會現象之一部，文藝批評之本身，也依然是社會發展之結果，因爲批評之美學趣味，也是社會歷史發展之結果，就是十九世紀法國批評之進步，以及樸列汗諾夫的批評理論，不待說，也是近代實證科學，實證哲學以及唯物論闡明的結果。所以，如樸列汗諾夫所指出的，唯物史觀的文藝批評的第一個中心問題，卽在以發見社會學的價値爲目的，將藝術作品之觀念由藝語的言語譯爲社會學的言語——這不獨是他的辯證唯物批評論的最後結論，同時在這句話中也就是昭示文學的方法與社會學的方法是有部分相同了（註九四）。

最後，可以在此提出商榷者，卽樸氏在論托爾斯泰文中，在指出馬克斯之世界觀是辯證法底唯物論，而托氏是觀念論＝形而上學者之後說，"請注意我是就托氏思考方法而論，不是就其創作方法而論。在其創作方法中，全無這種缺陷。而他見其他作家的這種缺陷時，他正至于加以嗤笑了。"（註九十五）自然此處所說是有限度的（卽其世界觀與創作法不能絕對分離）。然而，如果辯證法底唯物論是整個宇宙觀，社會觀，人生

觀，是近代認識論，又如果藝術是生活認識的方法，則應該有理解文藝與創作文藝之統一方法：即辯證法底唯物論不僅是理解文藝之方法論，而且應該是創作之方法論了。因感于近來所謂"新寫實主義"概念之不正確，特提出此點與讀者商榷（因創作上的辯證法底唯物論可包括新寫實主義而有餘）：此意于他日詳論焉。

（註一）見著作集第二卷，我們的不調和。

（註二）前書。

（註三）詳見V.薩拉涅諾夫；哲學家樸列汗諾夫。

（註四）樂理夫孫，樸列汗諾夫論。

（註五）詳見其二十年間。

（註六）皆見俄國社會思想史之序文。

（註七）詳見其柏林斯基論。

（註八）參照雅著樸列汗諾夫論第二章。

（註九）見其俄國文學史方法論講義。

（註十）此節多根據雅氏樸列汗諾夫論第七章。

（註一一）參看與人論藝術書及本書第六章。

（註一二）史底一元論。

（註一三）俄國社會思想史。

（註一四）史底一元論。

（註一五）不過，現代藝術又有一種返于野蠻原始的一種傾向。譬如大大主義，新原始主義，近來風靡一世的 Jazz 音樂藝術，就是黑人音樂的倣傚。這原因，我以為是現代人的欲求，有與野蠻人相同的；而現代人的在現代社會組織中的生活，在某種意義上，有一種趣味。譬如現代人所要求的，是那力，野蠻的力，和強烈的刺激。而現代的機械，也是一

種瘋狂似的力。

(註一六)史底一元論。

(註一七)全集第十卷。

(註一八)藝術與社會生活。

(註一九)柏林斯基文學觀及柏林斯基與實明的事實。

(註二十)史底一元論。

(註二一)濮氏所引馬克斯關于黑格爾哲學之批評論文"Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie"。見史底一元論中。

(註二二)史底一元論。

(註二三)維塞洛夫斯基的作家赫爾岑亦發揮此點。

(註二四)赫爾岑與農奴制度。

(註二五)俄國社會思想史。又濮列汗諾夫在巴科定與階級鬥爭中，說至今還沒有從階級鬥爭之見地，研究俄國文學上西方之影響的。

(註二六)俄國社會思想史第一卷。

(註二七)前書第三卷。

(註二八)濮列汗諾夫論。

(註二九)杜波斯是社會學藝術觀之先驅者，一個奇人和奇怪的作家。一七一九年所著的關于詩與繪畫之批判底考察(Reflexions Critiques sur la poesie et la peinture)是社會學美學最初的試驗。在他書中，他想研究藝術生產之條件，發現作用于藝術家的深因。在長細分析之後，他在空氣與氣候之中，看出各民族整個生活之動因。他以為各國民之差異，由空氣之差異而生，決定藝術者，也同樣是空氣。沒有藝術家輩出的民族，是生存于不適于藝術的氣候中的民族。今日我們以好意微笑這朴素的見解，但不可忘記杜波斯個正確這是二百年前之事。——據伊科維奇。杜波斯之後五十年，赫德爾(Herder)又熱心

研究這個問題。例證雖豐，結論是極其輕率。

恩內寬在所著的科學底批評論 (La Critique Scientifique)，像變戲法的變雜耍似的熟練，發揮泰納人種氣候的理論。自然結論是錯誤不堪的。不過他以心理學爲美學之基礎，而稱這新科學爲'美心理學' (l'estho-psychologie)，也有可注意之處的。美國Robertson Huntington Wright 等也有這同樣見解。

法國社會學之最深最銳的學者之一的居友，在他的兩大著作——現代美學之諸問題 (La Problemes de esthetique Contemporaine)與從社會學底觀點所見的藝術 (L'Art au point du vue Sociologique)中傳播新的概念，直支配到二十世紀之初葉。自然，缺點是非常之多的。

格羅塞在其藝術之起源第二章'論藝術科學之方法'中，對此數書皆有短小的批評。請讀者參看。

同樣，在十九世紀末，藝術之社會底——功利底概念與社會學底概念同時起來了。如莫禮斯(W. Morris)，索萊爾(G. Ssorel)其最著者也。

(註三十)樸列汗諾夫論。

(註三一)以下以根據前書第八章，近代唯物論史概論及伊科維奇等書者爲多。

(註三二)參看泰納原書及樸氏近代唯物論史概論，史底一元論。

(註三三)同上。

(註三四)參看樸列汗諾夫論

(註三五)'上述泰納之斷定，是絕對正確的 (在這裏，表示出布氏的淺薄——譯者)。然而泰納不能使它盡量發展。因爲，如果使它發展下去，他必成爲一個無神底唯物論者了。'又說，'馬克斯主義之公式——社會意識由社會生活，由社會階級或集團的條件而決定——在泰納理論之某部分上有支配力，是泰納方法之特色。……。'參照布氏史底唯物論。

(註三六 基佐(François Piere Guillaume Guizo)法國優秀歷史家與保守政治家，馬克斯的對頭。著有歐洲文明史法國文明史等書及其他文學論文。蒲列汗諾夫在與人論藝術書附註中，說'基佐的文學見解，在法國歷史觀念之發達上，投以不可忘記的輝光。基佐在其"Vies des poetes francais du sicle Louis XIV"中，謂希臘文學反映人類知識發達之自然行程于歷史中，不過在近代民族，事態則變爲複雜；即在這裏必要將"第二義的原因之總集積"加以考慮。他移到法國文學史而開始研究這些"第二義的"原因之時，明白這些原因是根據在其影響下各社會階級及社會層之趣味習慣所形成的法國社會關係。在"Essai sur Shakespere"中，基佐將法國悲劇看作階級心理之反映。他以爲戲曲之命運，一般地與社會關係之發達密切相關。不過以希臘文學爲人類知識之"自然的"發達之產物的見解，在莎士比亞試論時代也沒有拋棄。不僅此也，這見解還在他自然底，歷史觀中，看出自己的 Pendant （未解決之懸案）。一八二一年出版的"Essais sur l'histoire de France"中，他發表一國政治構造由那國"市民生活"所決定，而市民生活——至少在近代世界之諸民族——因果地與土地私有結合的思想。這"至少"二字，非常意味深長。這表示基佐理解：古代民族之市民生活和近世民族的同一生活相反——不是土地及一般經濟關係之歷史結果，而是"人類智識之自然發達"之產物。在這裏，和對于希臘文學之例外的發達的見解，有完全之相似。如果在"Essass Sur l'histoire de France"出版當時，基佐要附加他曾在自己政治論文中最熱烈而決斷地發表的法蘭西是"階級爭鬥創造的" 的思想，則近代社會之階級鬥爭比古代各國的這鬥爭早映于近代史家之眼，將毫無疑義罷……。'然而基佐等之歷史觀還是不徹底的；請參看史底一元論第二章'王政復古時代之法國史家'。

(註三七)與人論藝術書。

(註三八)近代唯物論史概論。

(註三九)史底一元論。

(註四〇)近代唯物論史概論。

(註四一)同上。

(註四二)與人論藝術書。

(註四三)樸列汗諾夫論。

(註四四)詳見樸氏對于梅氏著作之批評。載日譯史底一元論之附錄中。

(註四五)見資本論。根本問題及史底一元論中皆有徵引。

(註四六)史底一元論。

(註四七)評梅契尼科夫之著書。

(註四八)史底一元論第二章。"自然對於一切時代之意大利人是同一的，只是政府變化。"

(註四九)見拉氏文學史家泰納之個人與社會之心理學。

(註五十)參看伊科維奇史底唯物論之光下所見的文學。

(註五一)近代唯物論史概論。

(註五二)參看伊氏前書。

(註五三)柏林斯基文學觀。

(註五四)近代唯物論史概論與史底一元論。

(註五五)與人論藝術書。

(註五六)參看伊氏前書。

(註五七)與人論藝術書。

(註五八)同前。

(註五九)唯物論史概論。

(註六十)參觀與人論藝術書。

(註六一)同前。

(註六二)唯物論史概論

(註六三)關于這一點，最簡單而入門的書可看戴爾海瑪辯證法唯物論入門。

(註六四)黑格爾歷史哲學。

(註六五)資本論第一卷第二版跋文。

(註六六)馬克斯哲學之貧困。

(註六七)反杜林論。

(註六八)同前。

(註六九)見其最近大著自然與辯證法科學.

(註七十)馬克斯恩格斯書信集。

(註七一)自然與辯證法。

(註七二)資本論第一卷第二版序文。

(註七三)馬克斯主義之根本問題。

(註七四)資本論第一卷第二版序文。

(註七五)同上。

(註七六)關于費爾巴哈之論綱第四段。

(註七七)反杜林論。

(註七八)經濟學批判。

(註七九)反杜林論。

(註八十)見再論職業組合。參看盧波爾編之辯證法唯物論擁護戰上之列寧。

(註八一)在經驗批判論中，對于樸列汗諾夫也有嚴重的批評 。不過無人沒有批評——波格達諾夫，托洛斯基，布哈林等等……——的列氏，對于樸列汗諾夫總算客氣之至，而且不是涉及根本問題的。

(註八二)反杜林論。

(註八三)史底一元論 Ryasanov 序文(著作全集第七第八附從編輯者的序文)。

(註八四)爲黑格爾逝世六十週年紀念作。

(註八五)史底一元論。

(註八六)以上係根據前書。

(註八七)同上。

(註八八)同上。

(註八九)馬克斯主義根本問題各國各種譯文中,皆收有此文。

(註九十)二十年間四四〇頁。

(註九一)根本問題。

(註九二)樸列汗諾夫論。

(註九三)俄國社會思想史序論。

(註九四)以上參看羅著樸列汗諾夫論。

(註九五)馬克斯與恩爾斯參註。

本論終

戈爾該·華蓮梯諾維奇·楪列汗諾夫傳

一

G.V.樸列汗諾夫，于一八五七年十一月二十五日，生于丹波夫省(Dambov)利伯玆基縣格達羅夫加村他父親的田莊。

戈爾該•華連梯諾維奇•樸列汗諾夫(註一)的父親，佩特羅維基(Valentin Patrovitch)，是小地主的貴族(他的田地約有二百俄頃)。他曾參加一八六三年的波蘭戰爭，做過俘虜，後以上尉退職。他是堅強決斷而胸襟開擴的人。他有社交界中人的傾向，同時是異常喜歡工作，而有優秀教養的人。從學問及見解上看，他雖屬於農奴所有者的社會，然對待農民却很懇切。住在他的屋基內的農奴，都覺得那地方是神仙境地。對於官憲却相反，屢喜高慢不羈，目空一切，高談自由獨立，常揚言道'皇帝的大冠就是由我們的小冠而成的'。他曾兩度結婚。最初之妻翟子托尼雅可娃(Hoztoniyakova)，是他從富裕地主的家庭一同私奔出來的，和其妻已有四男四女。第二次續娶之妻——馬利亞•費德羅武娜•柏林斯

加亞(Maria Fieghdrovna Bielinskaya)，是出自著名批評家柏林斯基之親戚的某貧乏官僚貴族的家庭。她在貴族女子學校受過教育，通數國言語。她之嫁於佩特羅維基，係因熱烈愛他的原故，年齡的差違，都忍不顧。她替他的孩兒們，做了第二個母親。小孩子們對這位沈靜愛嬌而宗教性底女子，也異常親熱和愛。

戈爾該·華蓮梯諾維奇·樸列汗諾夫就是第二妻兩個男兒中的大者(她還有三個女兒)。母親的敏靈及愛美，與他父親的男性底剛毅，同樣給他的性格以深強的烙印。

樸列汗諾夫在鄉村裏過了少年時代。在那裏，他從自己的父親受到了嚴峻的教育。父親是努力要使愛好勞動，勇敢及不羈底獨立性，發達於子輩的心中。他要他們從小起就不求助於人，自己盡可能地做自己的事。當他看見他們無所事事時，常嚴格地說——'怎麼什麼也不做地坐着?'

有時父親使小爵爾基(Giorgie 戈爾該之妮稱——編譯者)騎乎悍馬，叫聲'掌着!'，放開手讓馬飛奔而去。吃驚的馬利亞·費德羅武娜，含淚祈禱上帝救她的兒子之時，爵爾基已壯勇底地試驗及第了。但有時也曾落過馬。

爵爾基非常喜歡參加農家子弟們的遊戲。時常不得允許，就逃到村頭去了。車夫的小兒子是他最愛的密友。

這時期給了樸列汗諾夫特別底影響者，是其兄氏黎可萊(G. V. Nicolai)。這是父親之前妻男兒中的末子，比他長六歲，已在中學校肄業，只有紀念日與休暇時才回到格達羅夫加的家中。黎可萊是美秀，面貌淺黑(在家裏渾名稱之爲'食普兵'〔法蘭西的一種兵，原係亞拉伯人編成

的——編譯者〕)，短小精悍的孩子，富於機智及膽略。他同小爵爾基遊戲，教給一些對於冒險的特別情趣和熱愛。爵爾基以恍惚的熱情眺望着自己大胆無敵底哥哥，在他的沈著與信仰自己之力的面前低頭了。黎可萊兩次救了弟弟的命。一次是捉住了溺在水中的小弟弟的頭髮，從河裏拖出；一次是從對着爵爾基飛奔而來底牡牛之下保護了他……成人後，亡命外國之時，樸列汗諾夫還時時以熱愛回想到未來極有希望底自己的哥哥。他在鄉村及軍隊服務中終其一生。

樸列汗諾夫家中藏書頗多，大部分係軍事問題之書籍。爵爾基貪讀着這些書，以一種陶醉的神情，竟有將來要做總司令底空想。入學之時，父親要他'文官的方面'上進，他當即說了不願作 'Shitafilka'（文官之卑稱）。以特別底愛對待爵爾基的父親，於是讓步了。從母親受到中學校入學準備的爵爾基，以極優底成績，試驗及第，一八六六年夏，編入華羅涅基寄宿陸軍中學校第二年級之時，爵爾基還未滿十歲

初入這學校的時候，他必須從自己將來的同僚們那裏，受一種新試驗。他們從當時的習慣，決定試試'生手'(Freshman之意——編譯者)看看，以這目的，決議使他與他們中的一人互相搏鬥。

因為從自己的指導者的兄氏黎可萊那裏受到謂若是拒絕或現出怯懦的樣子，或是失敗，他將要始終被同學們欺虐的警告，於是爵爾基決心不要打敗。攻擊固然是決斷的，但防衞也是英勇的。結局，做了對手的，高'生手'二年以上的生徒，兩耳受傷了。審判官們喊出讚賞的叫聲，'生手'的評判確定，他從此永未被同學們所毆打或受恥辱了。

樸列汗諾夫好在親愛底人們間，回想在華羅涅基中學校所過的最初幾年的事，以及學校生活的惡作劇。談到這些話底時候，他想起時常

爲青年們窮逼直接與學校當局有關係底——監學與書記，以及他們所作的那一些慘酷的事，心中十分難過。這些人愈弱，他們自學生們受到的虐待必定更兇。只有老排長，結到了非常底良緣，以自身軍人的風度與威嚴，爲他們尊敬的焦點。他喜歡對將來的軍人們加以教訓，說‘做事是既沒有通融，而通融也是不對的。應該尊敬長官。而最要緊的，是不要抗辯！’樸列汗諾夫後來在他的寓居，談到我們革命家不能受紀律，或者談到他以爲是革命青年們的最大缺點的強辯這話題上時，半莊半諧地，引用昔時自己監督者的談話。

給樸列汗諾夫精神上的發達以最大底影響者，係華羅涅縣教育者之中占第一位，當時有名底文學教師布納可夫(Bunakov)。他早就注意到這位中學生的文學天才，藉勸勉，獎勵，書籍的指示等，盡可能地竭力助成他的發達。

到了高級時，對於樸列汗諾夫感到興味的人，還有宗教教師。樸列汗諾夫以非常底熱心，研究新舊約，注意深沉地傾聽講義，不過他批判的頭腦，成了一切信仰的障礙。于是他在受宗教課程時，常好向神父提出質問。最初神父自己也很樂於和這富於智識慾底生徒討論。但是，倒罷哩！神父覺得這是不行的，有四五次在課業之後，向樸列汗諾夫聲明道——‘年青的人啊，不要討論罷！不然這上帝的課程，豈不是要成了無神論的課程了麼？’

樸列汗諾夫一生中的這個時代，對於中學校的同學們，有很大底勢力。對於智識的熱愛，對於社會問題的趣味，和德謨克拉西底情感，逐漸傳染給周圍着他的年齡相同的青年（註二）。

二

陸軍中學校卒業後，樸列汗諾夫到了彼得堡，入 Constatinofskoo 見習士官學校。

樸列汗諾夫首都生活之最初期間，爲他的指導者的，是他的哥哥米特羅夫安（G. V. Mitrovan）。這位哥哥曾在參謀本部陸軍大學卒業。

米特羅夫安爲受過優秀教育的士官，是悲觀論者，懷疑家，埋頭於交際，自己的性格上，有好多地方近似現代的英雄（萊孟托夫之小說——編譯者）的主人公，但他看見自己弟弟之同情民主主義，很不贊成。他決心教育弟弟，教他穿着典麗衣服，教他凡事須慎加考慮，做個社交界人物。爵爾基到彼得堡來不久，米特羅夫安在宴請一個是遠親的，富裕而有聲價底將軍的晚餐招待中，把他帶了去。最初，萬事都很順利。這年青底見習士官，因其外貌以及態度，對於將軍及其夫人，喚起了愉快的印象。賓客很多。談起當時流行的達爾文了。將軍以權威聲明道——'哼！達爾文是什麽東西？達爾文什麽，不過是小孩子罷了！'這叫醉使熱中於達爾文的爵爾基心中氣憤不堪。於是他忍不住說道——'這不是想不到的事情。閣下，達爾文比你年長些喲！'沉重的沈默來了。將軍爲之面紅耳赤。老於世故的主婦，急將話題打斷而言他了。

過了不久，米特羅夫安最後深知把爵爾基造成爲社交的士官的事，是走不通。見習士官底樸列汗諾夫，益行貫徹其民主主義的見解及革命的見解，努力要將哥哥米特羅夫安及友人等傾向於自己的信仰。米特羅夫安的親友之中，有名叫薩哈諾夫的青年而有才能的士官，彼後爲薩拉特夫縣知事，死於革命家之手的；他對於見習士官烈火燃燒似的勸說答

覆道——‘到你們得了政權之時，到你們握有力量底時候，我們再來做你們的同黨罷。’

年齡，氣質及見解雖然不同，但是米特羅夫安與爵爾基，仍互相和愛。

以優秀底成績，卒業陸軍大學，將來很有爲軍人成功之望底米特羅夫安，於歸其愛戀底故鄉格達羅夫之途中，在基輔的聖烏那基密爾公園自殺了。爲什麼使他至於這不幸的命定的死亡呢，至今還不明白……樸列汗諾夫到晚年時，還深情地回想着他的往事。

在康斯塔丁諾夫斯奎學校，樸列汗諾夫知道了當時之先驅的文明批評。在學校生徒之間，有赫爾岑的作品和各種革命出版物。他們都知道皮沙烈夫，而且熱中於他。他們喜歡底詩人是N.A.涅克拉梭夫。這‘民衆的悲哀的詩人’，在他們心中喚起了何種感情，關于這事，樸列汗諾夫曾在爲涅克拉梭夫之追憶而作的論文中說過。這是樸列汗諾夫在見習士官學校最高級時的事。樸列汗諾夫寫道——‘我們飯後，數人圍坐，讀涅克拉梭夫之詩。我們讀畢鐵道之時，戰線教練底號鐘敲入我們的耳鼓。我們將書藏着，到倉庫裏去拿步槍了。這時候正是在剛纔我們所讀的一切最強的印象之下：我們開始排隊之時，我的友人S君走近我，一隻手握着槍一面低聲說“喂！拿着這鐵槍，就是想去爲俄羅斯國民而戰底人了！”這句話——樸列汗諾夫補說道——深深底灌注到我的頭腦之內。’自然因爲他自身的精神狀態完全一致，所以才這樣感動他的。

這樸列汗諾夫的心情，如何深沉如何眞摯，可以由L.G.笛契(L. Dö-utsch)所說底一段插話見之——‘爲提高家族物質底狀態，樸列汗諾夫的母親(於夫死後)，決意想賣出所有地的一部分。這地，說是樸列汗

諾夫生地之達格羅夫加村的農民等想買。但他們所出底價格，較各處商人提出者要低。極仁慈的馬利亞・費德羅武娜，自農奴制極盛之時，對農民就已有憐惜之情的，不過因貧乏關係之故，想將田地賣給商人方面。但這時休暇歸省底見習士官爵爾基，知道母親的計劃，謂其不然。他并且威嚇道，要將商人的穀物燒去，然後將此事公佈，自己情願受罪。母親本知道愛子的決斷底性格的，就將田地賣給農民了。這話，當格達羅夫加住民知曉時，都同聲讚賞小樸列汗諾夫永久爲農民利益之擁護者。'（註三）

見習士官學校卒業後，樸列汗諾夫得到脫退士官軍職的許可（作總司令底空想，早已拋棄了），於一八七四年尙未滿十七歲之時，受物理學和數學之試驗最優及第，入彼得堡鑛山學校。當受驗之際，與俄羅斯文學最洗練底藝術家之一的加爾洵（Vsevorod Garshin）（註四）結爲知己，後來成爲密友。

樸列汗諾夫在鑛山學校，與屬於'民粹派'（Narodoniki）革命家等，結了很密切底關係。他們之中的一人亞普特曼（O. V. Aptecman），在其七十年代者之手記上，述自己與樸列汗諾夫最初之邂逅道：'我同他開始相知，是一八七五年在彼得堡。一天在街上，遇見了他中學時代的同窗烏斯彭斯基。問我到他家裏去否，說和他自己同住着一個鑛山學校學生的有趣的青年。前往相訪。看見了，確是有趣的青年，外貌是典型底學生。中材身體，勻稱適度，輪廓不很正確的臉，亞麻色 Chabert 式短髭，柔而後垂底棕色的髮，白淨光滑的額，栗色少帶扁桃形的眼。怡然愉快而獨特的面貌。特別——是，含着生動，銳厲的嘲笑的眼。說話時隨帶着有音調節奏。雖然在起了激烈底爭論時，也給人以漂亮底印象。無論

什麽地方都含着自信力，而有熱烈的挑戰的意味。才能，獨立創造的能力，都使人感到。Temperament 也使人感到。漂亮不凡的少年。對于自己專門的學問似乎頗有研究似的。室內全是化學實驗的設備，排滿了玻璃瓶管，蒸溜器及其他化學上的用具。書架與書桌上全是書籍。極多的書。顯然可以想見他是讀了很多。'

眞的，所謂時常喜歡作事的卓越的樸列汗諾夫，這時候以特別的熱心勤讀。在他熱烈的心腸，富於智識慾底頭腦中，展開了一個新的世界。他虛心地讀書，虛心地觀察着他自己的新的友人們，聽着他們的言談。新友人之中，特別使他感到興味的，是在當時革命家社會頗有聲名底勞動者米特羅法諾夫（Mitrofanov）。樸列汗諾夫在自著的革命運動上俄羅斯勞動者小册子中說道——'我和他結爲知己是一八七五年，在醫科大學學生底X君兄弟的家中。米特羅法諾夫那時已是"非法底"人，躲避警察，隱居在兄弟之處。我與當時一切革命的學生同樣，也是大民粹黨（愛民衆者），喊着"到民間去"的。然所謂民衆概念者，在我——我們全部，當時革命底學生也仍然如此——是極漠糊而不確定。一壁愛着"民衆"，然我對于民衆所知者實在極少——或者倒不如說完全不知道還要好；雖然我，不錯，是生長于田間的。

我最初遇到米特羅法諾夫，知道他是勞動者，也就是"民衆"底代表之一人時，在我的心中起了一種憐憫以及彷彿我對于他做了什麽壞事的一種不安之混合的感情。我開始和他講話，但同時又全然不知道對他如何地并且怎樣地講才好。我想，我們學生的話，這"民衆之子"將全然不解罷，如果和他談話時，一定要死背着我們好多革命底小册子上所寫的那些蠢笨的做作的文體。幸而米特羅法諾夫却把我從困難中救了出

來。他首先提起話頭，說的什麽雖不大記得，然話題轉到革命文獻上了。我知道對我談話底人，幷非僅僅只讀過做作的小册子的。他知道車爾尼綏夫斯基，巴枯甯，拉夫羅夫(P. Lavrov)的書，且能以批評底態度來看他們……不禁使我無限驚嘆了。米特羅法諾夫的人格，非我關于"民衆"的Sentimental觀察之狹隘底框子所能容。此外，他的人格更使我懐了一層興味。似乎我時常走訪米特羅法諾夫，而將民衆革命事業向他尋根究底地訊問……幷訊問他，彼得堡的勞動者怎麽樣。米特羅法諾夫對于勞動者取消極的態度。據他說眞正的民衆是農民，都市勞動者都墮落得很，貫注了布爾喬亞底精神，所以革命家非要到農村去不可。這種完全與我們自身關于民衆觀念適合之批評，使我的心中打消了更去深知彼得堡勞動者社會底念頭。數月以來，米特羅法諾夫成了我最相知最親愛的唯一勞動者了。'

一八七六年之初，樸列汗諾夫得到了深知彼得堡勞動者的機會。革命家等，來向他徵求在他室內開勞動者集會之同意。樸列汗諾夫當然應允了。這集會對他喚起了極重大的印象。'我把米特羅法諾夫當作特別的人——樸列汗諾夫在前書中說——但我更知道還有很多人同他一樣的特別。以前以爲和民衆接近要困難得使我驚詫者，但現在在我覺得是很單純而且容易的了，這事延長下去，我就要盡力地來接交些親密的新朋友。他們之中的某人。把住址告訴我，請我到他家去，所以與他們間更容易發生關係……我訪問到我屋內來集合的所有的勞動者，于是在他們之間，又得到好些新的友人。暴動派看見我對於"勞動者的工作"持有極深底興味，要我做了團員，于是自那時起"勞動者助手的工作"，成了我的革命的義務"

三

與恐怖主義者接近，樸列汗諾夫熱心地開始從事于巴枯甯所謂暴動的神聖事業了。他於短時間內，在彼得堡勞動者中，占了顯著的地位。

樸列汗諾夫一同工作底勞動者們，提出公然在街頭舉行示威運動的主張。樸列汗諾夫說——'他們向我們提議，若是好好進行，選一個示威運動紀念日，不難集合兩萬勞動者在那裏罷。我們起先不敢自信，但我們各自的血管中充滿了熱誠，也就聽從了。如是，一八七六年十二月六日（新歷爲十八日）竟起了有名底加贊斯基教堂空地之示威運動。'（註五）

且將當日的情況記載一點罷。本豫定是舉行純粹勞動者之示威運動的，但在豫定之時間內，向加贊斯基教堂蜂湧而來者，主要地是青年學生。羣衆聚集人滿之時，樸列汗諾夫自人羣中飛出，放聲演說。他在攻擊亞歷山大政府及回憶那些爲人民而殉教者，尤其是車爾尼綏夫斯基以後，他說，'我們爲在整個俄羅斯之前表現和這些先驅者的共同責任(Solidary)起見，在這裏集合了。我們的旗幟高舉起來了。它的標語就是土地與自由！'接着在狂喊'土地與自由萬歲！'聲中，赤旗漂蕩如浪。這一次的處女演說，將羣衆瘋魔，樸列汗諾夫的聲名，傳播于全國了。警察等要走到演說者身邊去，但示威運動的參加者，圍成圓圈，將捕捉樸列汗諾夫底警察等推出。羣衆開始解散之時，警察等又追捕羣衆，但打了幾個照面，逃走了。示威運動的參加者，不聽樸列汗諾夫及其他組織者們的主張，開始來追趕逃走的警察。警察得到援兵，又得了攻勢，大肆拘捕。但警察竟捕不到示威運動的主幹們。他們都能夠改變裝束，使

人迷離莫辨。救了樸列汗諾夫的（若我所想的不錯）是勞動者的米特羅法諾夫。他急速將自己的帽子給樸列汗諾夫戴上，弄得誰也不認識了。

加贊斯基教堂的示威運動，在當時引起了很多反對底評價。現在萬人都認這是偉大歷史的瞬間，是俄羅斯革命黨之公然活動於街頭上之破天荒的壯舉。

這示威運動，在其主動者十九歲青年樸列汗諾夫個人的生活上，也是一樁重大事件。這是最初使他注意到暴動派革命事業上某種態度之誤謬。樸列汗諾夫在 "Russky Raboti" 中說——'加贊斯基教堂的示威運動，是我們將煽動底理解實際地適用最初的嘗試。這些理解，在當時還過於抽象。那實踐的適用，遂不能成功。加贊斯基教堂的示威運動，若我們在自身的革命事業上，只由對"煽動"底抽象的偏愛來指導，而不以發生煽動的社會之現存的情勢及某種緊切的必要來指導，則可以一目瞭然地顯示出我們時常是孤立的；我們總不能忘掉這個教訓。'……

四

警察大肆搜索加贊斯基教堂示威運動的雄辯家。樸列汗諾夫為要隱匿自己的蹤跡，到了外國過了一個短期。回歸故鄉後，他再又加入暴動派工作。暴動派在那時組織了'民衆中的部落'。一八七七年七月末，樸列汗諾夫赴此村落之一的薩拉托夫。在此他向勞動者及青年的 Circle 作着宣傳，大有成功。亞普特克曼在七十年代者之手記上說：'勞動者把他當作天神，認他有無上底價值，頌揚他。'

但樸列汗諾夫未曾久居薩拉托夫。他决定回到鄉裏當學校教師，接

近農民，想在他們之間得作煽動的可能。他將自己的計劃向薩拉托夫的社團說明。社團就給了他以庫爾斯克產一個名爲 Mihailov 之中學教師的委狀。手此證書，樸列汗諾夫遂赴亞托加爾斯克街的學校委員會。但在那裏他遇見了深知米海洛夫家族的牧師。'神父驚詫他如何成長到如此壯健"如此偉大"。神父迴憶起"兒時"的他，興奮地追根究底地訊問他的雙親，他的朋友及其他一切一切的事。并且他問及馬利亞·費德羅武娜，阿林披亞達·伊凡諾夫娜等近況如何。我們底"辯士"（當時革命家如此稱樸列汗諾夫），向着目不轉睛快樂異常底神父，一一都相當答覆了。'（註六）神父爲滿足自己的好奇心，極高與他想像上的米海羅夫，爲使得他就學校教師之職開始熱心地奔走。但奔走不知什麽原故竟未成功，樸列汗諾夫無所得，就自亞托加爾斯克回到了薩拉托夫。

于是樸列汗諾夫不能不再遭受警察的窮追了。薩拉托夫結社的好些社員，從着當時廣遍底流行的習慣，都住在共同住宅，所謂Commune裏面。充滿了青年人們底這共同住宅，引起了一般俗人們的注意。最初還只是好奇心，後來竟生了敵意。警察也注目及此，於一八七七年，將長期住在那裏的人逮捕，逮捕後，還到處追捕餘黨。樸列汗諾夫現出本來面目，也被捕，隨着兩個警察，送到分署去了。'樸列汗諾夫口袋中有兩張護照，一張是他自己的，另一張是預備護照。樸列汗諾夫恰恰將這祕密的豫備護照在途中失落。在運氣不好之中，適有和他同行的紳士發見了落在地上的紙片，拾起來很親切底交給了樸列汗諾夫。一面說道："閣下，這是你所失落的罷。"在分署內，樸列汗諾夫簡直住了一整天。那時他利用適當底機會，將剩餘的護照如何如何的來歷說明了。副分署長，因在分署看守樸列汗諾夫過於疲倦（因爲那天是星期日，分署長正預

備出去遊玩），就同着樸列汗諾夫到宿舍檢查一遍，叫他翌日再到分署出庭。僥幸逃脫了逮捕，樸列汗諾夫即刻就向市內的同志，以及村落內的同志，報告要捉拿革命家的不幸的警耗。因此就沒有弄出一個犧牲者。'（註七）

樸列汗諾夫從薩拉托夫出發到了彼得堡。彼得堡早已就請求他去，感覺有他的必要。因爲他不在，彼得堡肯羅列塔利亞特之間，暴動派的事業致於薄弱；他們的'勞動團體'也消滅沒落了。但自樸列汗諾夫歸來，即速恢復團體，無論在事業之實行的關係上，理論的關係上，使事業發展在當時有無廣勿屆無深不入的程度。

一八七八年一月，華西列夫斯基島的槍彈工場，因火藥爆發，死了六人，傷了無數。爆發係由於場長罪無可赦的怠慢而起，引起了勞動者間的騷動。葬時有多數羣衆集合。有一勞動者起來演說。但他即爲引率着一隊巡查奔向墓地而來之區內巡査長所捕。然而竟起了一件出乎意料的事。發着嗟怨之聲，以樸列汗諾夫爲首領底羣衆，羣向警察們衝去，從他們手裏將被逮捕者奪了回來，以後，又將他們嚴密地圍困在圓圈之中，不使脫出範圍以外。其間得到自由底勞動者，就用馬車載運到安全底場所去了。

這事風傳出來，廣播於彼得堡勞動者之間，更大使他們醱酵起來。一八七八年三月，棉花紡織場，遂有同盟罷工起，接着在同年末與翌年初，又起了好多新的同盟罷工。諸如接近勞動者，及將運動之指導收到自己手中等事，在暴動派已經是視爲很容易的了。勞動者把他們當作自身的朋友，稱他們爲'我等之鷲'而爲這些鷲的第一人者，就是樸列汗諾夫。

與棉花紡織工場底同盟罷工有關，樸列汗諾夫，與'土地與自由'派的求切夫(Chutschev)同被逮捕。關於這次的拘禁，有華西列夫(Vasiliev)的一篇有趣底記述。華西列夫與同盟罷工雖無直接關係，然竟亦被捕。華西列夫述道：'有一巡查在尙未定奪是否將他們(即樸列汗諾夫與求切夫)送到分署之時，他們都以大聲，要求將關於拘捕他們的經過書作成。'

——'這豈不是很不妥當的事情麼？請看，從容無事在街上走着，這樣子就要被送到署裏去了。區內巡視先生，你可以給我(這是樸列汗諾夫說的)弄一杯冷水麼？'

'有一警察吃驚似的走去，拿着盛了水底玻璃瓶回來。喝了幾杯水以後，卽刻抗議之潮流又不斷底湧了起來。

——'我們要盡全身底精力，來對隨便就將我拘捕的事抗議。我再請求一次，希望做一個理由書。

'這堅持底請求使警察們大吃一驚。區內巡查努力使他們平心靜氣，并這樣說着謝罪：'我毫沒有什麼。我是受了命令的！我只是實行長官的命令……事情終會弄明白的罷……'

'拘捕者之中，有一個自普斯可夫來的某商人。他報告說：警察們曾同他相約，若是供述分署內其他人們曾向勞動者分散過宣傳品底話，就釋放他。

夜間，拘捕者等爲審問都一同來到警察署長之處，臨到樸列汗諾夫時，他請求將普斯可夫之商人也叫出來。——'署長，警察爲要使完全隨便捉人有理，做了什麼樣的事喲！先生自己也可以斷定罷。警察豈不是教唆串通他人作僞證麼？署長，署長對這作何答覆？'（註八）

署長審問了商人，發見了有這種不當底醜事，很不滿足自己的部下。樸列汗諾夫把自己的護照——用着某世襲的可敬的市民之名——給他看過，卽被釋放。

樸列汗諾夫的事業，在當時尙不限於勞動者及青年學生的社會。'一八七八年夏——樸列汗諾夫說——頓(Don)河的哥薩克騷擾了起來。是爲了在他們的地方設了Zemstvo(一種特別統治官——編譯者)。這種新統治制度比較他們原始的自治退步得多。忠實於自己"暴動派的"綱領的"土地與自由"的人們，都出發到了頓河地方，急急從事聯絡不平的人們。我是最初到那裏去的"土地與自由"社員之一。將事態調査一看，確信易於煽動，關於這，我致書于彼得堡。從彼得堡卽刻就有亞力山大•密哈羅夫，要幫助我而出發了。但我因爲急於從事印刷爲得我們"智識階級人們""所宣傳"了的哥薩克們的參加，所作的"告有榮譽的頓河軍士書"，不及等待密哈羅夫之到着頓河畔的羅斯特夫地方，卽向彼得堡——那時彼處有我們私設的祕密印刷所——出發了。這是秋天的事，離喪失了Oliga Natanson, Adrian Mihai ov 及其他許多有望而有經驗的同志的那大"失敗"不過數日之間。我不知道有這種不幸，而自己一人以偶然之機會免於此難。這偶然，自然阻止我不能到彼得保以後卽至我們以前"祕密"的宿舍，不過那宿舍，已被警察監視了。"失敗"的結果，我們在團體上非常爲難，一時團員們覺得不能不放棄煽動哥薩克的運動。首先，必須恢復爲警察之蹂躪所破壞了的"中心"。我卽拍電叫密哈羅夫從羅夫托夫來。而他不久回到彼得堡時，我纔從他聽到這樣底意見：就是說我們不能把在民衆間廣汎的煽動的課題課於自身，何以呢，因爲我們的力量還不夠做這件事情，我們只應該對政府狂暴地窮逼

加以"處罰"。以前他是"在直接的人民要求的地盤之上作煽動"的最堅決的主張者,"恐怖"最決然的反對者。"Terror"在當時俄羅斯名爲"政府組織的解除",關於這,在一八七七年夏季,已經談論起來了。我却不同意於密哈羅夫……'(註九)

五

一八七九年之夏初,樸列汗諾夫任了土地與自由的編輯。但他在那以前就早已執筆作過東西。一八七八年春,他曾寫過'土地與自由'黨的綱領,一八七八年末,土地與自由雜誌上,又曾載過他的兩次通信(關於頓河哥薩克間的運動,及棉花紡織工場勞動者間的運動)。一八七九年一月與二月,在該誌上,在社會經濟發達的法則及俄羅斯社會主義的課題之共通的題目之下,連載有他的兩篇論文。

在這些最初的作品中,樸列汗諾夫,特別將其鮮明底著述家的個性,顯現在我們的前面。光輝燦爛的男性的文體,如鋼似鐵的堅強的論理,判斷的獨立性——這一切都直接表示筆者有偉力的獨創底天才。

樸列汗諾夫,在這些論文的最初一個中,對俄羅斯社會問題,以民粹派底見解爲基礎。論文的內容,大體如下:

'變革社會,往往認爲是比較極容易的事。以爲行點陰謀,將政權收到自己的掌握之中,然後只要在自己臣民之頭上頒佈深仁厚澤的命令就可以了。以爲人類是可以"藉上頭的命令而認識",實現一切的真理的。但這種見解并非革命家所特有。這是從對社會現象普通底見解而流出的。據這一般底見解,就是說,所謂社會現象者,都是由握有"爲政之舵"的一人或少數人的意志而左右的。

'歷史是因人民與政府相互的影響而各別的，那時人民方面要是確信有極大影響的把握之時，那麼，大部分的革命家就停止了獲得政權的空想了。他們理解，變革從那下面發出時，其鞏固之力量更強。

'這些見解，在決定所謂"一切爲人民"的革命家們公式的，一切須藉人民之助而進行之變化上，確是社會主義者們見解上的一個進步，但那仍然沒有在社會發展的法則內給以當然的地位……

'Rodbertus，恩格斯，馬克斯，Düering，在社會主義發展上，作實證時代之代表者的輝煌的一面。馬克斯指示我們道——實生活計劃國家的社會協同之必然底形態，同時，生產的形態給大衆的頭腦以接受社會主義之教義的素質……他指示我們，在何時，在如何的形態上，在如何的界限上，社會主義的宣傳，纔能看作力的生產底消費。他說：'某社會，在進了自己發展的自然法則之道上時，那社會，旣不能飛越過自身發展之自然局面，亦不能因命令將那局面廢止。不過社會能夠使生衆的苦痛減輕或縮短"。他是這樣在社會經濟史上指示着宣傳勢力的界限。

'我們試看馬克斯的學說，使我們負了如何底義務。……社會"進了自己發展的自然法則之道時"不能夠飛越過"自己發展"的自然局面。馬克斯是如是說。總之，社會在尙未走進這法則之道上時，由此法則所决定的經濟局面之交代，在社會還不是必然的。

'自然就起了下面的問題——在馬克斯，爲觀察對象的西歐諸社會，什麼時候纔走進這宿命的道上呢？在我們覺得不外是在西歐的"土地共有體"(Opshitina)崩潰之時。

'所以我們農民的大部分，在保持農業土地共有體之間，我們就不能以爲我們的國家，是走進了應以資本主義底生產爲在其進步的過程上

必然階段的法則之道的。反之，這法則的傾向，卽在理解俄國人民之社會感情之水平線罷。然而在西歐方面，這法則是曾經眞正是進步現象的。

但國家政權對於土地共有體的狀態作反對的行動。'總之，主要底努力……是必須去排除現代國家之墮落化底影響。而要排除這影響，只有消滅國家，給被解放底農民以在'自身的整個意志之上'建立生活的可能。

雖然如此，爲將來變革的直接課題者，恐怕不是集團主義的排除罷。樸列汗諾夫說：'據我們的意見，宣傳集團底勞動之時尙未來到。那理由，是因爲在由俄羅斯農民所實行的農業方法上，集團底勞動能將勞動條件結果變好的很少…… 爲集團底勞動之宣傳之當面問題，卽將以廣闊的（extensive）土地耕作代以緊張的（intensive）耕作底原始鋤鍬，由其性質代以要求土地共有體成員的全部或數人的協力的機械之時罷。

'簡言之，西歐社會主義要求之一的所有之集團主義，將爲俄羅斯現在事實底另一要求的勞動的集團主義，在俄羅斯農業技術上，尙沒有地盤。

'那麼，我們自因推果，就達到了Brotonikov, Bravin, Razin, Pugachev（註十）及其他擁護民衆革命的巨人們所課於自身的實際課題了。我們是達到了"土地與自由"的結論了。'

樸列汗諾夫民粹的思想，其根本底輪廓就是如此。在重要的地方上，不難看見其與巴枯甯的思想是相符合的。在其關於'政治'的否定上，在俄羅斯的土地共有體意見上，在 Razin, Pugachev 等'擁護民衆革命的巨人等'云云上，似如出一轍。但也有相異之點。那就是提出問題的可

驚底明確，以及樸列汗諾夫全體理論之深思熟慮性與調和性。并且，巴枯寧雖然也承認馬克斯的功績，然而却沒有像青年的巴枯寧主義者樸列汗諾夫，把俄羅斯社會主義之課題的問題——就是馬克斯的學說給與俄羅斯社會主義者以如何底義務的問題尖銳化的。

據樸列汗諾夫自己說，他對馬克斯之'無上尊敬'，最初雖得自巴枯寧著作之中，這尊敬明明是弟子比較先生更強。不錯，弟子在當時離開馬克斯主義還很遠。把馬克斯的名字與杜林並列，及其他一般的事實，可以證明列樸列汗諾夫全部的思想；爲此思想的特質者，倘不能不推其中所謂'勞動的集團主義在農業的技術上沒有基礎'底命題。這命題，是與所謂農業的技術，若能改善，俄羅斯的土地共有體在將來集團主義的方面將發展下去的這種堅強信仰一同揭出，但雖然如此，這不能不認爲是極可注目的。這就是表示樸列汗諾夫在當時很眞摯地在考察俄羅斯革命的最迫切的命題，表示不相信社會主義能馬上在俄羅斯實現的錯覺。

樸列汗諾夫之精神底發展的出發，我們由所檢討的他的理論論文可以明瞭。一面以否定底態度來對待政權的奪取及由命令開拓社會的主張，一面樸列汗諾夫把證明適宜于民衆的社會理想，如何由直接的人民的要求長成，同時如何藉人民之自助纔能以實現底事，做自己的目標。這就是俄羅斯天才底思想家柏林斯基孤心苦詣所要解決的偉大課題。柏林斯基把這課題用黑格爾的話，規定爲使否定的理念發達的課題——就是證明俄羅斯社會關係向新社會諸形態方面之內面發展爲不可避免的課題。樸列汗諾夫後來屢在自己事業的主要課題中指示出這問題的解決。而最可注意者，是他在自己最初科學底著作中，已經在馬

克斯的學說中探究着解拆這問題的關鍵了。樸列汗諾夫以後事業的全部，就是獻其一生之精力于使他青年時代感動嚮往的同樣思想及課題之完成。他在壯年時代說了下面的話，完全是不錯的——'我現在的世界觀，不過是在我於革命底民粹(情)主義機關報紙活動之時就已經使我熱心了的根本底思想之論理底發展'。(註十一)

這思想發展的過程，在樸列汗諾夫前面出現了兩個根本問題：第一是所謂政治對於經濟有什麽關係的問題；第二是俄羅斯進到了自己發展的自然底法則之道上了麽的問題。這兩個問題，在論經濟發展之法則的第一次論文中已經明瞭地提出。以下的敍述，可以了解他是如何解決它們罷。

論經濟發展之法則的第二篇論文中，樸列汗諾夫作自己暴動派經濟的總結算。這經驗是極有意義，而主要的事是在真正民衆間事業上得以實現的：我們已經看過了。樸列汗諾夫強烈地希望和這真正人民各層——勞動者，農民，哥薩克——聯結，分其時間與精力于智識階級之工作，要少得多了。

其次我們看見如何加贊斯基教堂之示威運動使他明瞭地最初對于煽動的抽象概念之謬誤，如何使他達到必要由將作暴動的那社會之現狀，及一定緊切必要來指導的結論。樸列汗諾夫在關于經濟發展的原則之第二篇論文內，更發揮這些思想了。

他寫道：'勞動者具體底頭腦，並不十分適于抽象的論理上底思慮，所以對他們根據事實來宣傳是極容易使他們了解的。況且因為這根據事實的宣傳，越更必然地應該立在日常而能使他們易于感覺的地盤之上。'樸列汗諾夫一面主張這'根據事實的宣傳'，一面嘲笑向勞動者作他

所不能理解的'石器時代與天體的講義'的社會主義者，并且指示了在革命運動上關於勞動者任務的一般底理解之爲虛僞。這理解是盛行於當時民粹派等之間，并且如我們所知道的，在樸列汗諾夫最初和米特羅法諾夫成爲知己之時，他自己也有這種毛病。樸列汗諾夫勸民粹派們修正他們對于'墮落了的勞動者'的見解，他寫道：'都市勞動者的問題，說來雖是物質生活，但與革命家們之推論的理論決定相反，它是對于它當然應占的地位提出的問題之一。'我們且不必再來尋找樸列汗諾夫爲防衛自己的思想而引用底論據之跡罷——這論據是全浸潤在民粹主義的精神之中的——但樸列汗諾夫在其遠昔，即以注意：當着手社會問題之時所有的對于人生要求的敏感，不受獨斷主義，和不受'革命家等之推理的決定'的束縛——爲必要的。

六

如我們已經知道的，一八七八年的秋季，亞力山大•密哈羅夫向樸列汗諾夫披瀝說，'土地與自由'黨必須暫時拒絕民衆間廣汎的暴動，集中自己的力量於恐怖政策。到一八七九年中葉，這思想還廣播於'土地與自由'派的人羣之間。農民間底暴動，這極困難而重要的事，因爲知道那是緩慢的工作，好多民粹主義者就說下面的話：'在農民間活動，有如魚被凍結在冰內'，或簡直是和'灌酒到沒有底的酒桶內'一樣。結果使他們——據M.N.Orovwennikov＝Oshanina的話就是——'對於人民藉自己的力量有做到什麼的能力之信仰愈益薄弱，則對于革命家的主動愈益重視其意義了。'(Buiroe 一九〇七年六月號)。但是隨着不信由人民自己的力量有'達到什麼目的'底能力，貫徹由少數革命者主動的力

量可以'完成一切'之必要與可能的確信，於是'土地與自由'派的這部分，自然而然就要接近所謂：將國家政權收到自己的掌中，並利用這政權，從上面來實現自己的社會理想之思想了。

在他人之先理解這種思想者，是B.L.托加柴夫（Tokachev）（註一二）。他在自己的論文中確認民衆'常是獨立思想的反映者'，勸革命家奪取政權。那時他抱着對于巴枯寧'集團底Stenka-Razin'(Stenka Razin，俄國最初農民暴動之首領，一六七一年被捕處死——編譯者）的信仰，以及所謂俄羅斯國民'比西歐諸國民更近於社會主義'底信仰。他對於巴枯寧的學說只作了如下的訂正：——就是他否認自己的戰術係築於人民自發底活動的基礎之上，對政治不取絕對的敵視態度，而將政治看作革命底少數的獨裁。但托加柴夫及其追隨者，正因爲如此，就抹殺了從民粹主義所生出底靈魂——對于人民的信仰，對于所謂以爲民衆的民衆爲手段的鬥爭誓約。

爲正統底民粹主義者，爲烈火似底暴動派的樸列汗諾夫，却不能和這容和。加之因爲非常了解以革命底少數來奪取政權之思想之理論上之不能成立性，以及在實踐上之毒害性，更是不能相容。而在經濟發展的法則的論文中，已經是將這所謂'依上頭的命令'來實施社會主義底愚昧思想，激烈地嘲笑過了。

所以一八七九年末，在華羅涅基'土地與自由'的會議上，引起了所謂加強'解除組織'底事業的問題之時，樸列汗諾夫遂決斷地對這提議取反對底行動。這並不是因爲他是反對恐怖主義的，而是因爲恐怖政策開始將'土地與自由'派的人們與民衆間工作脫離開了。'破壞組織'（破壞社會秩序之意）之主張——樸列汗諾夫說——不是破壞政府的組織，而改

了破壞我們自身的組織，即令最主要的"破壞組織"底計劃之完全成功，不是造成政治組織的變更，而是造成在"亞力山大"之下，將"二世"改書爲"三世"而已。忘掉階級爭鬥，忘記所謂"人民的解放應爲人民自身的工作"底原則，而向這些事情突進者，就等於叛逆民衆事業的人。'

會議上大多數的人，都是舊戰術的贊成者，對於這成爲問題的激烈提議，毫不表同情。多數要求妥協，但樸列汗諾夫不肯屈服，作如下之聲明：不得爲'破壞組織'之工作，將黨費的三分之一以上用于暴動之類的決議，恐怕得不到什麼効果的，蓋因根據不能作任何事情的事實論理，'土地與自由'派的人們，將不得不傾其全力與全部經濟于暗殺之故。樸列汗諾夫因爲得不到援助，就棄會議而出。翌日他用書面送給參加會議者，以作抗議，并聲言脫退團體。然雖如此，會議之決定終不能改變(註十三)。

樸列汗諾夫在'火花'(Iskra)(一九〇三年十二月一日，第五四號)所載的自己迴憶錄中寫道：'我胸中抱着下面這種確信，離華羅涅基而赴基輔了 —— 即是認爲是在俄羅斯是唯一可能的社會主義底民粹主義，大部分因爲民粹自身的非論理性之故而正趨于死亡了。我自覺到我自己不是戰場上底軍人。而懊惱地向自己訊問道：還有些什麼事情留給我在呢？但是一到基輔，我就聽說V.I.査斯理契(Zaslitch)，S.笛契及Y.斯退潢諾夫(Stehanov)都自外國回到彼得堡……而他們主義張舊的暴動底行動方法。我就急向彼得堡馳來。而使我最滿足的，就是得到上述同志們，在革命的理論及實踐的幾乎一切的問題上，都與我一致的確信。我更以同樣的滿足看見在會議上曝露了那樣奇妙的矛盾的"土地與自由"派的人們，都曉得了自己的誤謬，盡力地去改正自己的誤謬。'結

果，'土地與自由'派分出了兩個新團體：這就是以樸列汗諾夫爲首領的'土地改革'派（Chernyi Peredel）和'民衆意志'派（Narodnaja Volja）（註十四）。

因爲事情大不給'土地改革'派以順利，他們的團體不能廣汎地發達。他們雖然在彼得堡設立非法底印刷所成功，但因一個排字匠做內應之故，於一八八〇年一月二十二日沒收了。那時際警察把印刷出來底'Chernyi Peledie!'新聞報第一號也抄去了。于是不能不將該報同號在外國再行出版。第二號第四號也是在外國印刷的。第三號在俄國印出。在'Chernyi Pelediel'之外尙有新團體爲勞動者的報紙'Zelno'二號及數種宣傳書籍也發行了。

這些出版物中所載底樸列汗諾夫的論文，毋庸再在此詳說。那些東西都寫得極其鮮明流麗，但除了我們已經知道底樸列汗諾夫的民粹主義的思想之外，并沒有加上什麼新的東西。

樸列汗諾夫把民粹主義和'民衆意志'派的主張比較之後，說道——這兩方向，對於俄羅斯的社會問題都是給以空想的（Utopia）解決，但這解決'離開眞正解決的程度各不相同。民粹派的解決，較之最初由B.L.托加柴夫及一般"Napat"的編輯所，後由"民衆意志黨"所提倡的東西，顯然近于眞正的解決。"民衆意志"派是對于"人民"（Narod）失了信用的民粹主義派。他們心理上的一切秘密都在這事實之中……將民粹派和"民衆意志"派來相比較，則前者在不忘所謂民衆的解放必須是民衆自身之工作底原則上，有難于否認的優越點在'。（註十五）

'至關於"Chernyi Peredel派"——樸列汗諾夫在同一論文中寫道——他們的方向是流產底東西，一般可以這樣說。但給了自己生活性極

重要證明的"俄羅斯社會民主黨",從此發達了……卽令"土地改革"煞死了,然而可說是雖死猶生的動向產生于世了;它是死在產褥之上。像這樣的死,是永續的,是如法蘭西人所謂的更有充實的生命價值的東西。'

七

在樸列汗諾夫生活的這時代,如沸如騰的事業,充滿了窮乏與不安。他常假借他人的名義,僞造證照,居住彼得堡。而因警察嚴厲搜索他之故,不能不時常改變住所。他如他自己所說,是過着流浪人的生活。未曾深知'土地與自由'團體中種種潮流的衞戍司令部(有名底第三部),將當時革命家們底所作所爲的一切(恐怖行動也在內),都歸罪到樸列汗諾夫身上,或者說是受了他的影響。若是他一旦被捕,恐怕不免要將他送到西利塞利堡的窮窖,或斷頭臺上致諸死地罷。

樸列汗諾夫在其事業上的這個時代,贊助部分的,特別是工場及農地的恐怖手段。因爲覺得這是大有補益於到民間去的暴動方法。他並且確認沒有亞力山大二世之治世的革命家們所採用的武裝反抗,决不至把自己送到警察的手中。所以他也作各種暴動的練習,以爲準備。但樸列汗諾夫,如他的朋友所說的,是有好運的'星數',幾次都爲警察所捕,但每每都以其自己可驚底機智,脫出了虎口。警察爲要捉他設了埋伏,克萊特契尼科夫(Cletchinikov)警告他。有次是亞力山大・克武雅托夫斯基(A. Kuyatokovsky)救了他。克武雅托夫斯基一面不顧自己的自由與生命冒着危險,在法納耳內橫街頭等待他。因爲在那街頭的某家內,就有警察正在等待樸列汗諾夫。

這時樸列汗諾夫也有了家眷了。

一八七七年，在某學生的夜會上，樸列汗諾夫和女醫學生露莎利亞·馬爾可維娜·波克拉德(Rosa ia Malkovna Boclaid)成爲知己。她那時是拉夫洛夫主義(Lavrovism)者的某社團之一員，對於使革命家社會波動的問題，感覺到鮮明深刻的興趣。從最初相知時起，她就給了樸列汗諾夫很強的印象。他們相會之時，常因見解之不同，起了種種爭論，而在這些長久而熱烈底論爭中，他們相互間的同情就愈益堅深了。事情是幫助了他們的接近。

俄土戰爭(一八七八年)勃發之時，R.馬爾可維娜運動做看護婦到戰場去。但因爲事務所辦事滯緩之故，委任下來時，已經是俄羅斯軍隊退却之時了。作戰場的代替，馬爾可維娜就改派到羅馬尼亞的兆寨阿市做軍醫助手，她在那裏爲第百四十七病院屬員，過了一八七八年之夏秋歲月。她在那裏觀察社會秩序和一般的人們，由平和底拉夫洛夫主義者，變成熱烈底革命家了。在歸彼得堡途中，她想棄去醫學捧獻自己的精力作勞動者的宣傳。不久在她密接參加之下，組織了一個結社。這結社議決受'土地與自由'團體的指導。

'土地與自由'對新起的結社的命題採取同情底態度，委全權於兩個團員——就是樸列汗諾夫和亞力山大·密哈羅夫爲指導員，派到這結社在共通的工作上，樸列汗諾夫與馬爾可維娜更爲密接。他們共同研究馬克斯資本論的第一卷，合讀恩格斯的德國勞動運動史。

一八七九年一月樸列汗諾夫與馬爾可維娜結婚。從那時候起到樸列汗諾夫死時止，他們從未分離。

結婚後不久，樸列汗諾夫與其妻，聽從親友和'土地與自由'團員的主張，於一八七九年春離去了彼得堡。那是因爲梭羅維也夫(Soloviev)

準備要暗殺亞力山大二世的計劃。革命家們都靜候着大的搜索與拘捕。

從這時起開始樸列汗諾夫的非法生活。在頓河畔的羅斯特夫暫居以後——在該處樸列汗諾夫受'土地與自由'團體之依託，担任了工作。——露莎利亞·馬爾可維娜一時因爲要向醫學校提出宿題的論文來到彼得堡，又自彼得堡出發到基輔了。樸列汗諾夫也在華羅涅基的會議之後，到那裏去了。

樸列汗諾夫把這次在會議間自己的經驗告訴馬爾可維娜，并很悲哀地說完全或者一部分同意於他的立場，但沒有十分決斷力來贊成他底同志們的事情。他并且還講了V.L.維格納(Vigner)如何對于他取親切而敏感的態度。她深深地理解了意見乖離後樸列汗諾夫苦悶底精神狀態，勸勉他安慰他，把他送到車站去了。樸列汗諾夫對於這種精神底安慰，只有無限的感謝。

一八七九年九月，樸列汗諾夫爲要與L.G.笛契及V.I.查斯理契會面，出發到彼得堡。在一張僞造得非常妙的護照——那是豫備交給彼得堡的警察分署而豫先辦妥了的——底庇蔭之下，樸列汗諾夫夫妻假稱丹波夫縣的地主貴族塞馬西科，居於市之中央底布拉夫斯基街。在此閑靜舒適之宿舍樸列汗諾夫從狼狽的動搖的生活得到休息，纔能從事編輯'Chernyi Peredĕl'報紙的第一號。他在那裏還寫了載於'Russkoe Bogatostovo'（俄國之富）上底論文。在這非法底生活時代，他無盡藏地運用了他精神的勞動力。他晨起甚早，就寢極遲，讀書，作日記，書寫訂正論文。只有夜間纔離開書桌，拿着原稿到秘密印刷所去。

比較閑靜而沉靜的生活時期，在樸列汗諾夫是沒有永久繼續的幸運。一八七九年十二月，就發現了監視他們寓居之兆。土地改革雜誌的

編輯所及印刷所方面，也不能順利進行。

樸列汗諾夫始終不肯聽從勸他到外國去的親友們的主張，和馬爾可維娜的懇願。因爲他不願意拋棄工作，離別愛妻和十月生的女兒。但結局他終於讓步而聽從了。

樸列汗諾夫於出國的數日前，將產後尚未完全恢復健康底馬爾可維娜寄託給民粹派作家的玆拉托武拉托斯基（Zratovlatosky）好客的家庭；將小女兒 —— 生後纔兩週底維洛契迦移送到T.V.坡理亞克(Polyak)的家中。

樸列汗諾夫爲了將要與家族作別，異常煩惱，胸中難過到萬分。然勢又不能不走了。在他的頭上，在他的親友們的頭上，浮漾着一層恐怖的烏雲。

一八八〇年一月，笛契，查斯里契，斯退淡諾維奇及樸列汗諾夫同時，但不同道地起程向外國去了。O.V.亞普退克曼說：'他們當時簡直不能在俄國停息一刻，不然，他們要因自由意志而陷落於政府的手中了。事情的原委是這樣：一八七九年十一月十九日卽莫斯科近郊爆發之後，彼得堡就開始盛傳了下面的謠言——說是警察要計劃檢查住在首都一切市民的護照。最初到還不曾留意這種謠言，但至一八八〇年一月，這謠言纔認爲確有理由，幷且要見諸事實了。一切革命團體皆狼狽出走。"土地改革"黨的團體自亦不待言……召集會議，會議上決定叫情勢最險惡的人們卽赴外國。'

此後，樸列汗諾夫就開始了亙有三十七年間長久底亡命生活，充滿了物質窮乏與政府窮追——特別在這長期間的前半期——的生活。

物質底窮乏是從樸列汗諾夫離開俄羅斯最初的一日就開始了。他

和馬爾可維娜遂不能不與貧困奮鬥了。——一八八〇年五月，受了警察追索的馬爾可維娜，將小孩託寄坡里雅克，離棄彼得堡，到樸列汗諾夫所住的日內瓦來了。不久，坡里亞克也帶着小孩接着她來了。不幸在途中，小孩子忽染病死去。

這在樸列汗諾夫夫妻是很重大底打擊。坡里亞克一人來到外國。這女子是極富于同情心，對樸列汗諾夫夫妻極其忠實，幫助他們夫妻在當時不能不爲生活所作的苦鬥上盡了很大的助力。她以肺結核於兩年後，死於馬爾可維娜的懷抱之中。在樸列汗諾夫的家庭內永留下敬虔底記憶。

在日內瓦，其後又在克拉蘭過了數月後，樸列汗諾夫夫妻又來到了巴黎。那既因爲是覺得在此比較易謀事做，并且主要的還是爲想嘗味光明之都的新生活。經過長久而無益底探謀之後，他們因某波蘭人的旋幹，謀工作的事纔算'成功'。那是替藥店標寫封筒的事，工資自然是不足言的。斯時樸列汗諾夫夫妻毫沒有什麼資金。他們所恃者只是小店鋪底小信用。每天只能得到少許的 Cheese 和鷄蛋。他們因爲沒有買酒精爐酒精的錢，只有生吞鷄蛋。後來工作完結之時，樸列汗諾夫一早晨就攜着封袋，一壁以快樂的神情豫想着得到錢後他們家中將舉行的宴會，一壁走向'把了工作'給自己底波蘭人之處而來。但樸列汗諾夫去時，波蘭人還在高臥。因爲擾了他的清夢，對樸列汗諾夫表示了極粗暴底態度。樸列汗諾夫吃驚之餘，將封袋丟在他的面前飛奔而出了。

此時樸列汗諾夫夫妻的狀態，實甚難堪 無論開始去做什麼事都只有失敗。比方樸列汗諾夫開始編纂Michelet的傳記，但預約那傳記的出版店突然不知所之了。而恰恰和這同樣，由某文學底企業家之預約所編

譯的小說，也是一無成就。但是，對于新生活的興味，却戰勝了窮乏。樸列汗諾夫夫妻以至於病中底坡里雅克，也參加巴黎勞動者的集會。這些勞動者受了柯姆納爾等歸還的影響，五月流血與反動政府的暴壓，使他們從閉錮的十年之夢中驚醒。樸列汗諾夫熱心參加對柯姆納爾等歡迎的大會，和他們結為朋友，更參加了社會主義談話會和團體。

那之間，樸列汗諾夫物質方面，也只有愈趨愈惡。他們與坡里亞克三人合租的房屋也截止，他們不得不到距離巴黎一時半底莫里耶村去了。使樸列汗諾夫一家無家可住的主人反而因此救了樸列汗諾夫的生活，眞是做夢也想不到的。法蘭西的農民對於外國人素來很親切，什麼東西都給他賒賬。在此他家中幾至一錢莫名時，幸以L.P.拉夫洛夫之介紹，於一八八一年賣出自己的論文R.雅格作夫的經濟理論，纔不致於餓死。這論文非常得到L.K.米海洛夫斯基的讚賞。米海洛夫斯基於論文揭載之前，寄了若干的錢，并希望樸列汗諾夫再多寫一些。從此夫妻兩人纔漸入佳境。馬爾可維娜得以隨着生於莫里耶村四個月的嬰兒和病友移至瑞士。但錢本來沒有，而他們所以能出發者，只是偶然底幸運：因為八月旅費大廉價，可以買兩張遊覽列車的來回票。這列車，為當時旅行的一般人呼為'痛苦的列車'。乘坐這火車，是極其痛苦而混雜，但是美麗底瑞士却在前途微笑底等待着他們。

樸列汗諾夫從'Otechestvennye Zapisky'（祖國扎記）事務所來了錢，就盡行付給了店鋪女主人，肉店以及其他的債權者，最後，如他說的，做了'人質'，留在莫里耶了。這次却久候彼得堡來錢。樸列汗諾夫之得以來與克拉爾家族之處聚首，是晚秋的黃華時候。

八

在這一切的顛連及爲求得麵包一片的勞心之間，樸列汗諾夫以可驚底精力，努力訓練教育了自己。但是他愈讀得多，愈將社會主義的歷史及理論作理論底研究，就益明瞭地覺到他自己的民粹派底世界觀之不能成立，愈益深貫徹了社會民主主義底思想，而因爲這些思想與對於政治的輕蔑態度不能相容，所以樸列汗諾夫就自然而然地和'民衆意志'派的主張接近了。不錯雖然在給與自己親友們的信中，在巴黎俄羅斯佳留民的集會上，鼓吹着謂應認一八八一年三月一日爲——'民衆意志'黨之末日的見解。但是，純粹道德性質底動機，刺激樸列汗諾夫接近民衆意志派。後來樸列汗諾夫說明道：'我們覺得自己是負有應該援助以前同志們的道德底義務。我們在共通的工作上很容易看出他們的價值，因爲將他們看作是我們可惜底仇敵而一敗塗地了，我們和他們在一八八一年以後已盡我們力所能及，不復斷絕友誼的關係。'（"Iskra"第五四號）所以在民衆意志黨執行委員會擬在外國發行科學底革命底雜誌民衆意志通訊之時，樸列汗諾夫就接受了加入編輯的請求。然因種種理由，事致遲延，至一八八三年之夏，樸列汗諾夫纔和P.L.拉夫洛夫及L.契霍米洛夫（Tihomirov）共同着手第一號的編輯。這時樸列汗諾夫不隱藏他社會民主主義底見解，斷然提出請給他以在雜誌上自由發表社會民主主義見解的權利的問題。契霍米洛夫雖然對社會民主主義取否定態度，也同意給樸列汗諾夫以這種權利，甚至聲明把雜誌作爲社會民主主義的雜誌，同時也就可以表示自己。但指示出革命家們反社會民主主義的先入之見，希望樸列汗諾夫對于社會民主主義思想的宣傳，

取慢慢去準備讀者的戰術。姑無論契霍米洛夫的動機是如何——樸列汗諾夫說道——'契約是結定了。而結果出現了我論及亞理斯托夫所著A.P.西卡坡夫論（Shchapov,民粹派中主張比較平和的理論家）的文章。這書不外是在所謂使俄羅斯革命底讀者漸次地準備去接受社會民主主義思想的計畫之下而寫的。我在那文章中，將西卡坡夫和車爾尼緩夫斯基比較，前者對于後者的關係"和現在的民主主義者之對於社會民主主義者(原文註點)的關係相同"，而自然"我們是對後者表同情的。我更使迴憶起馬克斯的話，謂十九世紀的社會革命，不能把它自己的詩取源于過去，而應得之于將來；那要是不廢滅過去的一切迷信，是不能發現的。這是反對將'基礎'理想化於民粹派。……我稱車爾尼綏夫斯基爲俄羅斯社會民主主義的始祖，結末說，我們革命家們之中，國民生活及國民世界觀的舊形態，將新運動的理論與實際肉化於自己身中，是過於狹隘。——'若堅決這種自覺，我們社會革命黨就會開始第三個時代——西卡坡夫所意料不及的"農村建設"的時代罷。這時代距離農村=民衆底'經驗'與專制=官僚底'經驗'是同等的遠——這就是社會民主主義的時代"。這樣說，恐怕過於明瞭了罷。最初時就過於明瞭了罷。但我卻又更明瞭地寫了。那仍是我爲民衆意志通訊——第一號所寫的論文社會主義與政治爭鬥。這論文是更進一步批評"人民意志黨"的。我的批評是以非常的激烈態度的。例如確認：該黨雖是最革命的，但此外又是俄羅斯存在的一切革命黨派之中最無主義底東西。契霍米洛夫氏覺知，勸我放和軟些，同時打了一個大呵欠。但民衆意志通信第一號上，對於這篇論文及前次的批評都允諾刊載了。'然不久他改變了自己的決心。關於那樸列汗諾夫又寫道：'我辭了民衆意志通訊的編輯。我們（即P.B.

亞克賽利洛德，L.G.笛契，V.I.查斯里契，V.N.伊格納托夫以及，不言樸列汗諾夫），組織了名爲"勞動者解放團"（"Gruppa Osvob ozdemja Truda"）底團體，而我的論文社會主義與政治鬥爭也作單行本的小册子出世了。那時我又將其略加增補，其中對"民衆意志黨"之某處批評也緩和一些了。'（Iskra 第五四號）

當企圖緩和之際，樸列汗諾夫仍在所謂準備去使俄羅斯革命底讀者對社會民主主義思想漸次了解底戰術指導之下。但這戰術不曾得到積極底結果。樸列汗諾夫的小册子受到人民意志派的人們極度的歡宣了。于是樸列汗諾夫就將其有名底論文我們的不調和（出現於一八八五年）提出。在這書上，將他自己見解的新體系極露骨地展開，并且給從革命理論下了個不客氣的大膽的批評。

實在，以樸列汗諾夫爲領袖的'土地改革派'，當時所信奉的，實沒有出乎傳統的革命主義好遠，雖信仰唯物史觀，但仍如巴枯甯以共同體之聯合組織爲理想，仍以俄國即不通過資本主義亦得向集產主義（Collec tivism）推移。然而其指導者樸列汗諾夫漸次放棄其無政府主義思想而成爲純粹的馬克斯主義者以後，此黨派之面目亦不得不一新了。於是樸列汗諾夫專門奔走于俄國社會民主黨之組織，及與他國尤其是德國馬克斯派之提攜。這樣，至一八八三年，'土地改革'黨遂變革其綱領，樸列汗諾夫遂與其舊日同志亞克賽利洛德（註十六），笛契（Leo Deutsch），查斯理契（Vera Zasulitch 女子，據說屠格涅夫小說處女地中女主人公就是她等在瑞士日內瓦組織社會民主黨母體之'勞動解放團'（德文作 Die Gruppe der Befreiung dei Arbeit），承認過去社會理論之謬誤，尤其是反對政治鬥爭的謬誤。這不僅是俄國最初的社會主義政黨，同時

也是以勞動階級爲基礎的最初政治運動團體。於是樸氏更進而批評論駁'取棄'赫爾岑車爾尼綏夫斯基之社會主義，巴枯甯之無政府主義，以及托加柴夫的 Blanquism，更進而與拉布洛夫·米海洛夫斯基之主觀社會學說論戰，專心盡瘁于馬克斯主義學說之闡揚了。於是俄國社會運動之中心勢力漸歸于以樸列汗諾夫爲中心的馬克斯派之掌握了。

那時間，樸列汗諾夫的生活狀態，仍然異常艱辛。

馬爾可維娜爲準備醫學士學位的試驗，同時爲養活自己的家庭而行醫，盡瘁其精神。爲和不幸奮鬥的自己丈夫之忠實同志的這女子的男性底精力，使樸列汗諾夫的生命延長。樸列汗諾夫自八〇年時代起就患着肺結核，因爲馬爾可維娜廢寢忘食的調護與充滿了熱愛看護，纔得以保持了元氣和活動的能力。

九

'勞動者解放團'發行的'現代社會主義叢書'的廣告上，社會主義與政治鬥爭爲其第一册出版了；在廣告上，樸列汗諾夫關于所謂舊'土地改革黨'與'民衆意志黨'合而爲一了的誤解說道：'如讀者能在社會主義與政治爭鬥中所見的，因爲我們在所謂"奪取政權"的問題上，以及在由這項綱領中所流出的革命事業戰術上的若干實踐態度的問題上，因與"民衆意志黨"毫不一致，這合流實在困難。'勞動者解放團'與'民衆意志黨'根本綱領之不一致，在這句話中是明顯地描寫出來了。然而這兩者之不一致，決不限於這些條項之中。這不一致，在亘於兩者的理論及實際的全線上都可以看得出來。不過在這短文中，不能詳說到這些綱領的內容。只將樸列汗諾夫的根本思想，根據小册子社會主義與政治爭

門及我們的不調和上所說明者，在此簡潔地稍加敍述而已。

樸列汗諾夫捉住最要點說道——所謂‘俄羅斯的社會主義’，‘至今在自己背後還拖着一條巴枯甯的辮子（尾巴）’。而在其種種變形上——無論是在純巴枯甯主義，即民粹派主義之形式上，或者是在托加柴夫及‘人民意志派’所宣傳的布蘭契主義(Blanquism)之形式上——是空想的社會主義，即沒有將自己的結論置於現實正確底研究材料之上，而代以一種由自由意志想像出來的體系之命令來實行的社會主義。巴枯甯，托加柴夫及彼等的追隨者，他們對於俄羅斯接近社會主義自己的這個信仰根據什麽基礎之上感覺到有說明之必要時，無論何時他們除了拉扯出農業的Opshitina及‘集團的Stenka-Razin’以外，即無辭可答。但由Razin及Pugachev所指導的曚昧的大衆運動，是沒有給這半神秘的信仰之實現以何等的保證，這就拉出Opshitina來，同樣也得不到什麽保證。樸列汗諾夫在論經濟發展之原則一文中，已作了一個所謂‘勞動集團主義在俄羅斯的農業技術上沒有自己的地盤’底結論，但那時他還相信土地公有體由技術的改良，及由國家之排斥有害影響得‘藉自己的意志’開始向集團主義方面發展。現在他分析自己的這個信仰，更確信農業技術的改善，農民耕作地的擴張及政治壓迫的薄弱化，使現在已能明瞭看到的土地共有體趨於瓦解的傾向不僅沒有不減少的，而且更加使這種傾向加強罷。樸列汗諾夫寫道——‘若是俄羅斯當真確立了人民政治，那麽要問專政底人民，地主在他們是必要的麽，而非將土地自地主奪還不可麽，他們要這樣答覆罷——然，是必要的，而非奪還不可的。又對于問他“社會主義組織的基本”對於他們是必要的麽，最初或者要答道，不知道所問的是什麽，然後好容易纔漸漸理解過來，答道：不，那對

於咱們不必要罷。再則因爲沒收大地主全然與"社會主義組織的基本"不相同，所以由革命家奪取政權的結果，生不出什麽社會主義的罷。'若是不論奪取這政權的革命家所造成的政府，而主張上述的組織之建設的話，據樸列汗諾夫說'他們必需在現代社會主義的精神上來決定這困難的命題。這將因政府的非實際性，或由勞動者自身習慣的發達的現階段所阻礙的。若非如此，政府將不能不求救濟於"家族底及權威底共產主義'的理想之中了。在這情形下，這些理想不過是變成以社會主義的階級代替。"太陽之子"及其官吏們來掌握國民的生產。但是俄國國民，即在今日要以對于他們實際幸福的結果的希望來滿足自己，還是太遠的。'

樸列汗諾夫無論從哪方面來考察這問題——實際他是以多方面的天才來加以分析的——他必定要達到這個結論：即全體看起來，俄國資本主義發展之道是不可避免。——他寫道：'現有事業無根據的否定，以及對於國民共同生活之陳舊"永遠的"形態的潰滅充滿了悲怨底呼聲，都已經無制止國家進向"自身發展的自然法則之道"的可能了。但由一國家一切社會底及國際底關係之錯綜複合如何……發展的速度，有高低不同，而所"生的"痛苦的程度也各有不同。在資本主義，不過只第一步困難。而資本主義之不斷的東漸運動，是開足了馬力加速度進行的。'若是進到了資本主義發展之道上時，俄羅斯當不會去模倣西歐罷——俄羅斯將以別種底急速底步驟走進資本主義之道，而應乎自身與西歐相異底歷史條件，組織起自己的社會底政治底關係罷。

但俄羅斯資本主義的發展，由其性質本身，就是說人類對於人類的一切榨取之敵對底力的長成——即無產階級的長成。這若能出現於

歷史舞台之上，不單解決柏林斯基關於俄羅斯地盤上否定思想之發展的問題，并且也解決關於政治對於經濟的關係之部分底問題罷。

馬克斯說過：'一切階級鬥爭，都是政治鬥爭'。結果，有階級自覺的無產階級，其使命不能出乎國家政治生活以外。在和專制主義的鬥爭上，優越底指導底職任是屬於他的罷。但是他却不能不顧其他與專制主義對敵的力量。他必須援助一切反對舊秩序的小資產階級及大資產階級的革命底及反政府底運動。又在專制主義沒落之際，不得與社會改造的期間符合，而俄羅斯將來的革命，在其本質上，是帶有資產階級的性質，故若無產階級的政黨想把政權收到自己的掌中，確是妄想天開的事情。他應該去嘗一嘗悲慘的敗北的風味。奪取政權的課題之出現于無產階級之前，是爲奪取政權的一切物質底及道德底條件有充分準備之時——是無產階級背後將有國家人口的大部分之時。超過發展之自然步驟以前，不要民衆(更壞的是與民衆相反)作社會主義革命——這是使自己肉體死亡，違背整個精神及意志的意思。對於這，樸列汗諾夫在其最初之馬克斯主義底論文社會主義與政治爭鬥的序文中寫道：'在人民之中，爲人民而工作的希求，"勞動階級的解放必須是勞動者階級本身的工作"的確信——這俄羅斯的民粹主義之實踐底傾向，在我依然是尊崇的。'在這些話中，他使自己從民粹派主義到馬克斯主義精神發展的連鎖的全部，結合爲統一的全體。

樸列汗諾夫於八〇年時代所寫底其他諸文，用不着在此詳述。其中最爲重要的，是所謂俄國社會主義之父的N.G.車爾尼綏夫斯基之研究。他這研究是如何的綿密精細，由下可以知道——即樸列汗諾夫能夠注意到這以前誰也夢想不到，而車爾尼綏夫斯基（如後來藉公刊的他的

著作得以明瞭的）在西伯利亞追放中也難于注意到的複雜的經濟統計的謬誤。

八〇年時代之終末，我們都知道，在德國法國及瑞士，無政府主義者宣傳甚力。樸列汗諾夫在自己的過去雖有暴動派底經驗，然現在已是與無政府主義者難于合作的反對者了（請看那時他寫的無政府主義與社會主義底小冊）。雖然這樣，瑞士政府在一八八八年還是下令要他二十四小時內出境。樸列汗諾夫那時住在克拉蘭，貧病交加，不能走動，他請求延期，得到准許了。其後他就來到與瑞士交界的法國村落馬爾涅。馬爾可維娜也能時常來到這裏來看視他的病狀。她因在日內瓦行醫，就和小孩同住在那裏。可是法國的當局也不准樸列汗諾夫居留，於一八九四年——仍與無政府主義運動有關——不得不離開法國的領地而赴倫敦。他在那裏於六個星期內，將答覆有名的L.K.米海洛夫斯基之大作口授給V.I.查斯理契與坡特列梭夫二人筆記——這就是一元論底關於歷史觀之發展問題。倫敦某大書店，以重金來買，但是樸列汗諾夫竟拒絕了——他是與'爲資本效力'相隔無限遠的。那時馬爾可維娜盡力運動日內瓦當局取消逐放樸列汗諾夫的命令。民主底議員A.巴托留及日內瓦社會黨的領袖愛理區於此事盡了生平氣力來援助她。以他們努力的結果，日內瓦上院遂取消此令，一八九五年樸列汗諾夫回到日內瓦，在那裏一直住到歸返俄國時的一九一七年。

一八八三年他糾合同志組織最初的俄國社會民主黨的勞動解放團後，同時肆力于著述(註一八)。除上述嚴厲批評民衆意志黨的社會主義與政治鬥爭（一八八三年），我們之不調和（意卽我們意見之不同）（一八八四年）及系統地展開辯證法唯物論之系統以N. Beltov的Penname出

版的一元論底歷史觀之發展（一八九四年）外，一八九六年以A. Volgin的筆名，著Vorontzov氏的一般宣傳運動之原理。一九〇〇年以降，他做米海洛夫斯基及朵斯妥也夫斯基公布一個社會民主主義者之日記，又發刊其論文集。論文集之內容開始是文學批評，關於柏林斯基・車爾尼綏夫斯基・赫爾岑・坡哥定（Pogodin）的論文和哲學上的一些論文，其中尤其是對于唯物史觀反對者之論爭等；這許多論文之關于文學思想者，卽一九〇五〇六年間收爲兩卷以Beltov的假名出版的二十年間（卽二十年以來之意）和我們批判者的批判。此外關於科學社會主義理論的著名文字重要者可以舉出無政府主義與社會主義，Gelvetziy Goiba及Marx論等。他又用德文在新時代(Neue Zeit)上發表了許多論文。德文的著作中，關于唯物論史的文獻唯物論史料（Beiträge Zur Gesch lch te des Matelalismus Holbach Helvetius und Max.〔卽近代唯物論史概論〕一八九六年）。車爾尼綏夫斯基論（N. G. Chernischevsky. eine Literar-Historische Stiudie, 一九一〇年），馬克斯主義之根本問題（DieGrund-probleml des Marxismus，一九〇八年）等都出版了。這些著作，使科學社會主義之權威的他的名聲成爲國際的，而且也提高新形成的俄國社會民主主義勞動黨的威勢。樸列漢諾夫因其活動，于一八八九年被瑞士，一八九五年被法蘭西驅逐。以後卽在俄國社會民主黨的機關報火花（Iskra）及曉（Zarja）之上發表思想運動的指導論文；在多數派少數派分裂之際，他作了許多反對布爾塞維克理論的論文小册；然而他的主張差不多可說是從這兩派分裂對抗之中心脫離；而站在孤立的狀態上的。他把握馬克斯主義世界觀——辯證法底唯物論——之神髓，發揮馬克斯主義，并據之評述一切，就說他集馬克斯——恩格斯主義之

大成亦不爲過；不但應得俄國馬克斯主義之父的稱呼，亦是與考茨基，梅林同爲自十九世紀末至二十世紀初的馬克斯主義最傑出最偉大的理論家碩學的了。

一八八九年他出席于巴黎所開的第二國際的開幕式。他在這次會中吐如下的名句：'俄國的政治革命或者如勞動運動一樣得勝利也未可知，或者不能勝利也說不定。' 在這時前後，新時代的勞動者和學生，環繞于他的周圍。二十年間他的威權恐怕不能否認。然而社會民主黨內的大鬥爭起，多數派與少數派對抗日激，列甯與馬爾托夫等後進登台，元老的樸列汗諾夫逡巡于這兩派之間，都不表示贊成，而自己又不能積極決定他的態度。於是一時他從運動的表面隱退，將大部分的時間，埋頭于俄國政治思想發達之研究與俄國政治運動史之研究。這結果，就出現其大作俄國社會思想史了。



樸列汗諾夫這時代的生活，因與勞動運動史及一般俄羅斯社會發展全部的歷史有極密接的關係，所以他的生活不啻就是最近數十年俄羅斯（或一部分是西歐）革命運動的歷史。在這簡單底短文中，自然我們沒有將這種命題課於自身的可能，因此只有將若干注意之點略爲簡單地書出。

俄羅斯勞動運動經過結社的時代，於是在這運動中（九〇年時代）發生了所謂經濟主義（Ecnomism）（註一九），——這在其與'政治'無關係，僅主張在直接人民必要的地盤之下舉行暴動上，與民粹派主義近似；但在它不是無政府主義，而貫澈一種折衷妥協主義精神上，又與民

粹派主義取不同動作。樸列汗諾夫異常反對這傾向，以及其他社會主義折衷妥協主義的潮流——立於先頭者，在西歐有德國的E.柏倫修坦(Eduard Bernstein)，俄羅斯有'合法底'馬克斯主義者，即布爾加科夫，斯曲徵及其他等等(註二〇)。九〇年時代之終末，俄羅斯社會主義之中現出了——最初不甚明瞭後益鮮明的——新的傾向。這是在急求奪取政權上與民意派相類似，而居其指導之地位者，即爲列寧(註二一)。

在俄國社會民主黨第一次大會以後，反對經濟主義，樸列汗諾夫與列寧固然是共同的，在反對民粹主義上，兩人尤取同一的立場。不過樸列汗諾夫理論地闡明純正馬克斯主義之立場，專與反對者作哲學底論戰；列寧還是青年，自那時起，主要地注意社會政治諸問題，黨與勞動階級之組織問題等實際的問題。一九〇〇年以後，革命之潮日高，列寧與馬爾托夫(Martov)，坡特列梭夫(Potlesov)等自西伯利亞流地歸，途在斯理契于彼得堡，經過她開始和日內瓦的樸列汗諾夫同志等聯絡。遂開會議，決議辦機關報，定名爲火花(Iskra)(取典于普希金獻于俄國組織革命家先驅 Decablist '火焰從火花中態熊地燃燎起來了'的話)，於是樸列汗諾夫，馬爾托夫，列寧，亞克賽利洛德，査斯理契，坡特列梭夫皆加入編輯，在日內瓦發刊第一號，此即所謂'火花團'，亦稱'舊火花派'。在俄國革命史上，'勞動解放團'和'火花團'的功績，是永不可忘的。以樸列二人爲中心的'火花團'百餘人，一面與經濟主義者民粹主義者及一九〇一年爲民粹派支流而結黨的'社會革命黨'(S.L.黨)挑戰，一面各方活動。迄列寧應該怎麽幹呢？出版，內部又起暗潮了。一九〇二年火化派大會通過樸列汗諾夫起草的黨的綱領(註二二)，并決議于次年召集全俄社會民主勞動黨第二次大會。這黨綱翌年大會通過，通常稱爲布爾塞維克

最初黨綱。

列寧并未曾印刻表示自己的傾向。社會民主黨第二回會議上，雖作了'布爾塞維克'與'孟塞維克'之分裂，然其爭點與其說是爲的主義，勿寧說是爲了黨的組織底建設方法而起的。樸列汗諾夫在當時以至於後來，對於這一點保持着與二者都不一致的見解。他既不讚成多數黨的集中主義，也不誇賞少數派的非集中主義。據他的意思，前者在組織上是造成了'結局以藉上帝的意志將一切權力結合於自己之中的一個人爲中心而迴轉'似的狀態，而後者之組織又是導於'烏合之衆中特有底非集中底狀態'者。故樸列汗諾夫在會議上占着中立底地位，向兩方勸說他們修正其組織的見解。但會議之後，列寧馬上說起'普羅列塔利亞與農民的獨裁'之時，樸列汗諾夫就做了好多論文加以反駁(註二三)。

一九〇五年至〇七年革命運動上樸列汗諾夫所占底地位——反對強制同盟罷業運動的抗議，對于想像得到的兒戲暴動之預防，參加國家的選舉之建議，與立憲民主黨在選舉上合作的主張，'奪取'絕對地不可反對之際，拒絕對于'國際'作俄羅斯社會民主黨的代表——這一切，都是一般讀書階級的人們所深知的事。樸列汗諾夫反對所謂'清算派'(註二四)，同時亦不滿意于列寧之'戰術'。關於這，可引用樸列汗諾夫下面的話：'頗多列寧主義者，在其"祕密行動的"實際上，在事情已超過了他們一部分底利害以上，他們總是保持着如Von-Vigin公爵介援哈黛娜所說的"以什麼事情爲羞者是恥辱也"的意見。將這公爵夫人哈黛娜的實際"理性"大加擴充，則少數派之逃避革命運動是可以說明的。這逃避，不管逃避者所表現的高潔的怨恨如何，不會使孟塞維克等增光，是不待言的。少數派之嘆息的哈孟雷特們，雖然遠離祕密行動，不過只是

增大我們黨中多數主義的意義，也是很瞭然的。這樣，遂成了不客氣的公爵夫人哈黛娜之徒，以及充滿高貴的怨嘆的哈孟雷特之徒，都是爲列寧之利益而活動的結果。然而，列寧的利益，並不是黨的利益。公爵夫人哈黛娜的"實際底理性"，對於吾黨的組織發生許多的毒害，此後也只有繼續發生流弊罷。觀察着我們公爵夫人哈黛娜之徒的事業，我想起了恩格斯。他對我不止說過一次：我們社會民主主義成功的第一條件，就是絕對否定一切"尼卡耶夫(Nechaev)氣質"。'(註二五)

一九〇五〇七年以後，是俄國社民黨二分七裂的時期，同是也是布爾塞維克——列寧派最艱苦的時期，革命潮流低落的時期，同時，更是馬克斯主義哲學最動搖，許多異質的主張企圖與馬克斯主義結合的時期，同時又是清算派勢盛且得政府相當諒解(?)的時期，這時候，'少數派的少數派'的樸列汗諾夫和'多數派的少數派'的列寧又重新攜手，共同爲馬克斯主義政治主張哲學主張而戰了。一九〇五年後革命失敗，勢力艱危，風雲險惡之秋，曾經高叫恐怖的他，現在卽令身屬于孟塞維克，亦深知不合法黨戰術之不容已了。及清算主義盛，樸列汗諾夫派贊成布爾塞維克之主張，不顧孟塞維克之非難。一九〇五失敗後，布爾塞維克派與少數孟塞克派在彼得堡共辦合法機關報星(Svezda)，由當時在外國的列寧樸列汗諾夫共同主持，而由兩派在彼得堡的兩個議員共同編輯，在政治見解上雖不徹底，列寧派反對和樸列汗諾夫提攜者不少，但在哲學領域上，樸列汗諾夫與列寧是始終一致的的，在這一點上，倒是波格達諾夫和盧那卡爾斯基是反馬克斯主義的，與列寧不相容的。此時列寧鑑于黨內種種傾向皆密接地有機地與馬克斯主義哲學有關，卽站在樸氏的哲學傳統上，出傾其蘊蓄的大作唯物論與經驗批評論（一九〇八

年)，同時樸列汗諾夫亦揮其絢爛之筆作戰鬥的唯物論等，想來，他到底是革命家，不是墨守不化的人。試將當時隨着列寧奮鬥躬與是役的季諾維埃夫(雖然最曾一度是反對派)在以其二十餘年血的經驗所著的俄國社會民主黨史中摘譯數段于下：

'……他(樸列汗諾夫)再回復當年，以組織特別團體——少數黨，站在我們的戰術方面。他參加列寧同志及我以及少數派方面的馬爾托夫和 Dan 編輯的社會民主主義者(Social-Democrat)。樸列汗諾夫以少數派黨的資格，爲擁護不合法黨作許多光輝的文章而活躍了。孟塞維克開始嘲笑他說，年事已高不見得能又做"地下窖的謳歌者"罷。然而樸列汗諾夫决不爲迷，實在無論什麼時候是與孟塞維克不同的眞正革命家。……

'黨(布爾塞維克)最苦難的時代(一九〇七——〇九年)樸列汗諾夫再做我們的朋友，而成爲"地下窖的謳歌者"，爲黨作了不可評價的偉大貢獻。他在公開不公開機關報上擁護我們，熱心援助反對解黨的鬥爭，鞏固布爾塞維克方面的議員的地位。……我們在敗北之餘，我們大部分勢力不得不避於外國，到處腐敗驚人之時，全社會皆恐煽惑人心者潛入，互相監視警戒猜疑；性慾描寫文學大盛，沙寧出現；而這一切皆侵入我們團體內來。國會完全變爲反革命的。黨在四分五裂的狀態。同時，少數派之清算主義者公然唱黨之輓歌，在彼得堡及莫斯科，黨之喪鐘響。當此之時，在孟塞維克爲一個權威的樸列汗諾夫，一面留爲孟塞維克，同時劇聲唾叱清算主義，對孟塞維克作痛烈的破壞演說；而他的聲音，對於主張黨之地下窖中(秘密)存在之思想的布爾塞維克，實在是大的援助。

'我們的反對者罵我們和樸列汗諾夫提攜，然而我們是對的。而即至今日，爲哲學底唯物論之擁護，與樸列汗諾夫一派維持同盟。波格達諾夫，與盧那卡爾斯基是反馬克斯主義者，如列寧同志……說的，他們哲學和馬克斯主義，沒有什麼相同之點……。反覆說一句，這是布爾塞維克歷史中最嚴肅的一章。我們爲唯物論擁護之哲學鬥爭，和樸列汗諾夫同盟……'

我們的理論家樸列汗諾夫，不僅是俄國共產黨產生者之一，也是其再生者之一了。'(註二六)

一九一四年世界戰爭勃發，樸列汗諾夫立在反德底協約國的方面了。後來在勞動代表會議上，他將自己在這問題上底立場，用簡單的話說道：'從自己的出身說，我可以算屬於壓制者之數。而我所以移轉到反壓制者的陣營之內者，是因爲愛苦惱的俄羅斯民衆之故，是因爲愛俄羅斯的農民及俄羅斯的工人之故。那末，我在告白了這愛時，有人非難說我犯了罪的話麼？但是我以極明察底眼光看到德國人加於 Romanov 家的人們之數內，他們的衛護者之數內，造成貪慾的搶犯，加于站在寶座之傍的一切人們之數內，壓制俄羅斯民衆者之數內時，我就說——我們的義務是從德國人之下，從 Hohenzallern 家之下，擁護全俄羅斯國民……我們希望俄羅斯從一切榨取中得到解放，無論那榨取是從何處來的……'(註二七)

一九一七年三月革命起，樸列汗諾夫作了一個遠迴，經英吉利，隨着馬爾可維娜歸向自己熱愛的三十七年未見了的故鄉而來。他到彼得堡是三月三十一日，在芬蘭車站，受到了多數社會的團體極熱烈底歡迎。勞動者代表會議，爲他舉行了狂喜底歡迎會。但因意見之相差，在出

席議員之中很不融洽。

樸列汗諾夫歸國後，自然與布爾塞維克意見仍不能合，對于一般民衆也得不到勢力。然又因病弱之軀，使他不能活動，且以歸鄉途中感冒風寒，在羣衆之前演說亦頗感困難。他只能藉文筆發表自己的意見了——他自己編輯有 'Edinstovo' （'聯合' '協同' '統一' 之意，相當于 "Union"）報。每日爲此報執筆，將國際底關係，以及其與階級爭鬥的關聯等複雜問題，用科學方法加以檢討，同時更評判現在一切顯著底事件(註二八)。

一一

十月革命起時，樸列汗諾夫住在薩爾苛葉·賽洛。

十月革命後不久，當布爾塞維克在佛爾科活附近擊潰哥薩克兵以後，不久十一月三十一日午后四時樸列汗諾夫家宅受了赤衛軍的搜索，翌日後日又接二連三的發生這樣的事。當時甚至于還有多數黨要逮捕樸列汗諾夫的風傳，這雖然不過是謠言而已，然而世界上原不免許多忘恩負義的涼血者，專門做錦上添花落井下石的人，則這種謠言，也未必是無根的罷。結果樸列汗諾夫的病，益形惡烈。因居家危險，馬爾可維娜勸樸列汗諾夫遷赴市立病院，在那裏過了一夜。樸列汗諾夫的友人與同志們，躭心他的身體，十一月三日之晨，請了一個醫生用 '紅十字' 的汽車，把他當作負傷者從薩爾苛葉·賽洛移送到彼得格勒。

一方面樸列汗諾夫家宅之受搜索，及水兵等之粗暴的行動，傳播出去時，喚起了勞動者及上流社會人們間的不滿，新聞上滿載了頑剛底抗議。布爾塞維克遂發出命令保護樸列汗諾夫。樸列汗諾夫自離開薩爾苛

葉·賽洛一日後，他家中就來了一團由阿布霍夫斯基工場的工人組成的赤衛軍。但這時樸列汗諾夫已在彼得格勒了。

在法國病院中，雖有病院當局及職員的親切，醫師V.D.愛托夫之努力，但樸列汗諾夫的病態仍日甚一日地惡化。不能不離棄沒有肺病治療之設備的這病院和氣候惡劣底彼得格勒了。然而再深入到俄羅斯的內部是無意味的；只有到外國去的一途了。但是樸列汗諾夫不願拋棄鄉國及其尊貴底事業。他說：'只要手中有筆，我總能奮鬥。''Edinstovo'仍在不定期地發行。從編輯所來人商議編輯的方法，并將原稿拿來過目。那時樸列汗諾夫自己也寫得很多。

辛加列華及科科希金之悲劇底死——關于這幾乎一直到樸列汗諾夫死前數日還瞞着他——之後，覺得在這病院裏住也很危險了。家族及愛托夫醫生極力主張到芬蘭療養院去。樸列汗諾夫聽命遂於一九一八年一月二十三日（新歷）同着馬爾可維娜并伴着愛托夫醫生一同離去他熱愛的彼得格勒了。但再行歸來時，他已經是沒有生命了。

樸列汗諾夫夫婦安抵泰略克附近的披特卡爾徽療養院，樸列汗諾夫的病益加劇烈。但差不多直到最後的死神降臨的瞬間，他的精神氣力仍不屈伏。他請人讀唱希臘的詩給他聽，高興的地方，要人反復的朗誦以自慰。

這時間，他在古希臘詩的影響之下，看見了美麗底夢境。

斷氣之前的囈語中，樸列汗諾夫喘息着，一面作恐怖的顫動。

一九一八年五月三十日（新歷）午后二時，他遂離世而長逝了。

雖在他極力反對的布爾塞維克治下，在彼得格勒舉行的他的葬儀中，仍有極多底羣衆參加。在活爾科夫墳地，與柏林斯基及朵布洛留波

夫的墓并列修造的他的墓上，擲獻了好多花圈。大部分皆出自勞動者的團體。在這靜寂的墓地，長眠着這偉大碩學的老革命家勞瘁的心身。

在淒涼孤獨的晚景之中，在少數知己崇拜者悲傷之中，結束他轟烈光輝而波瀾的生命。這無論在他自己或在我們，當亦不能不感覺着無限蒼涼的感慨罷。

樸氏死後多數派報紙Inprecor八卷五四號上簡括地評定樸列汗諾夫一生的功過，在說了俄國勞動階級的路與樸列汗諾夫的路分離，但俄國勞動階級以及世界勞動階級仍决不忘記他是他們恩師之後，說，'他是在勝于列寧的地方，有其弱點的'。這可說是一個蓋棺的定論罷。又指出這弱點在樸氏對于農民問題，國家政權問題(註二九)，帝國主義問題缺乏正確的了解：這些，使他不能做一個帝國主義時代無產階級專政時代的馬克斯主義者。以對于政治外行的我，對于這意見的正確與否，不敢贊一詞。不過，我想，一個人過于理智了，往往變成懷疑家，過于透明于世了，往往蔽于自知。有人說他是'理論的，過于理論的'，使他晚年陷于行動的矛盾中者，究竟是理論太過呢，還是理論不足呢？然而他的性格中有某種非政治底要素也是我們可以看得出來的罷

吳理夫孫（Volfson）在其論文樸列汗諾夫與藝術問題中說：'他之所以爲馬克斯主義的科學美學之創始者的，因爲有兩個根本的原因。樸列汗諾夫有非常穎悟的，優雅的，秀美的，神韻的天性——美的分子，詩的分子常在他精妙的心理機構上尋得了共鳴。樸列汗諾夫是實際的政治活動家，演說家，政論家，他能運用美于各種事業之上——他一登台演說，能使聽者感到一種美的快感，他使醉心于他的優美神韻到數十年間。樸列汗諾夫對于藝術問題有一種好奇心和鑽研趣味，我想，這主觀

因子也包含于其心靈構造的審美感受性中。自然，除此主觀成分以外，還有那客觀成分，即估定藝術在社會生活中極大的比重。……在三十三年間，樸列汗諾夫以馬克斯的犂耕了社會科學之全範圍。他所耕的許多深的唯物論的溝洫之一，通到藝術科學。'

我們的學者，實在是一個偉大的戰士。奮鬥，是他的生涯，他在一九一〇年二月四日自聖列莫致其妹 Klaudia 的信說：

'我非常痛苦地戰鬥了。你對我說的話，是無益——我應該去厲害地奮鬥，就是現在，也一息不能稍懈。然而，我決沒有以爲自己是薄命的人等類的思想。而你們的生活完全是另一種形式，在我，實在覺不勝可惜哩。倘若你們要和我同道前進，你們將是無比地幸福罷。'（註三〇）

樸列汗諾夫爲波蘭小說家布爾捷左夫斯基（Budjezovsky）描寫爲如下的爲光明而鬥的戰士。在布爾捷左夫斯基之作中，暗殺亞歷山大二世的革命家梭羅維也夫，在其一往直前的勇敢上送其特殊的遺言于樸列汗諾夫。'將爾基啊！我知道，你是堅強有爲的。你的思想是強固而健全的。你必定要做到底罷。你一定非生氣勃勃不可啊，四面陰霾，累累死屍之羣，陰雨漫漫之長夜，沒有哪一個人活着，一定是不行的啊！一定要使思想永生于底奧，非不斷的鍛鍊是不行的呀！……我行將死去，然而想，你在床下的地洞鬼窟之中，鍛鍊思想——我們的思想，將爾基啊！做一個俄羅斯國民之金城鐵壁的思想之鍛工罷。我們以"我們的紀念"以爲你餞。將這紀念做你的鐵鎚罷。你必須對于奴隸們的胸中，鍛鍊鋼鐵似的思想。從來偉大的人必須鍛鍊那對于自己生來的力似的不撓不屈的精神……。'（註三一）實際上，樸列汗諾夫無論是作爲著作家或作爲俄國馬克斯思想之鍛工，是不懈地揮使他的驚人的鐵鎚，在至死不渝的那

英姿的面影上，可看出他是永守着他先輩的遺言啊。

（註一）Georgi Valentinovich Plekhanov 系依德文發音，故應譯作'戈爾格'而非'喬治'。

（註二）一九一七年四月樸列汗諾夫，從其舉羅滑甚中學校時代的兩個舊友得到的兩封信，是與樸列汗諾夫一生的這個時代有關的東西。這信的筆者們，就是敘述歡迎樸列汗諾夫歸國之意，并以感謝之情，回想四十五年前，他在中學校授與他們智識的及道德的影響的（原註）。

（註三）L.笛契著樸列汗諾夫之青年時代，載Buiroe 誌第十三號第七冊，一九一八年七月出版（原註）。

（註四）加爾洵（1855-1888）俄國短篇作家與深刻沉痛之厭世詩人。對于俄國時代精神矛盾有敏銳感受性，描寫其心境成功的人。後發狂，三十三歲時死。四日間，在鄉軍人，溫花紅麻等為其名篇。

（註五）樸列汗諾夫在這歷史底社會運動上演了最重要最光榮的一幕。當時的加贊斯基(Kazansky)是革命運動的大本營。於是從加贊斯基到彼得堡勒的 Notor 'am 教堂之前，赤旗飛舞。據說，當時羣衆為這青年革命家的言論興采所瘋狂了。

（註六）載七十年代之土地與自由上，O.A.亞普特克曼著，A.斯拉托發行，一一二頁。（原註）

（註七）載前書一一九頁（原註）。

（註八）N.華西列夫上帝世界雜誌中在七十年代，一九〇六年七月號（原註）。

（註九）樸列汗諾夫為道溫(A. Towen)的俄羅革命運動史所作序文。日內瓦一九〇〇年出版。三〇——三一頁（原註）。

（註十）皆俄國農民暴動之領袖。

（註十一）樸列汗諾夫論文集序文。一九〇五年日內瓦出版，九頁（原註）。

（註十二）俄國社會革命家，在思想上自然仍代表民粹派之殘餘，其與恩格斯的論爭，是俄國革命史上重要的文獻。

（註十三）還有一次樸列汗諾夫與'土地與自由'派大部分破裂的事。在這時的端緒的，是有名底齊吉林事件。這事件，係因遂僞皇帝詔書于農民之事而起。樸列汗諾夫那時斷然反對這欺騙行爲。後來他時常同樣決斷底地而精力底地根據所謂'目的將手段正當化'的原則，與一切想以可疑的態度行動的企圖抗爭（原註）。

（註十四）一八六一年農奴解放後，無實際之結果，人民之不滿愈趨狂熱，於是與亡命外國的巴枯寧赫爾岑呼應，爲自由而戰。爲其中心者，卽一八六三年成立于彼得格勒之'土地與自由'社（第一次Zemlija i Volja，壽命前後僅兩年），因受嚴厲之壓迫，遂暫時屏息，蟄伏十年，再抬頭而表現爲'到民間去'！（"V'narod, V'narod, idtiv V Narod!"）的大運動，大概以稱爲民粹主義的國粹農民革命爲主眼；因受沙皇之暴壓，遂走無政府底恐怖主義；然這運動亦隨亞力山大之炸死而消沈。在一八七〇年代的大風暴中，一八七六年之大示威運動中，出現新的革命黨第二次'土地與自由社'。至是遂再分裂爲二，'土地改革'者，原意爲'黑的（指土地）再分'，本是俄國的一句俗話，乃無條件均分大地主土地之意。俄國革命史上兩大主潮至是遂開始立于顯明的對立了。

（註十五）樸列汗諾夫：'Narodna'a Val a黨'失敗底歷史。載'Sovremennuj Mir'一九一二年第五號，一六二——一六三頁。（原註）

（註十六）俄國有三個有名的亞克賽利洛德（Akselrod或Axelrod），一個卽此處之P.B.亞克賽利洛德（一八五〇——一九二八），樸氏之老同志，後成爲孟塞維克之指導者，清算派（取消派）之領袖。還有一個是Ljubov Isaakowna Akselrod（一八六八——），孟塞維克派之女流著作家，哲學博士，本書中引其言論甚多，常署名爲'正統派'（AKselrod-orthodox）者。她是和樸列汗諾夫列寧Deborin等一面反對想據康德主義改造馬克斯主義的St uve，Bu'gakov，Berdjajew等所代表的所謂合法底馬克斯主義，一面反對馬赫主義及

經驗批評論，爲正統底 Orthodox)馬克斯主義，擁護辯證法底唯物論之指導理論家。她和德波林是樸氏門下哲學的兩大弟子，經驗一元論出現後，列寧即與其商議，請她和她的先生出馬，而她馬上即認爲'資產者的"批判"傾向之新變種'，她在一九〇四年即從事于這新變種的理論批評。樸氏逝世後，俄國正統馬克斯主義哲學碩學，首推她和德波林，但不久以前兩人又大交論戰，樸氏系統的哲學又分裂爲二派了，雖然德波林稱之爲機械論，但據說，除非老師樸列汗諾夫再生，才能判斷他們兩人的正否。另外承繼波格丹諾夫之系統者，爲Stepanov(俄國資本論定譯本之譯者，去年死。俄國共產黨宣言之定譯本係樸列汗諾夫的譯本)，亦與樸派爭訟，自然結果是失敗了。這亞克賽利洛德——正統派，在大戰中參加樸列汗諾夫的"Edinstovo"(統一派，合同派)小團體；一九一八年以後脫離少數派黨籍，專埋頭于著述，爲俄國近代之碩學一之，現在是六十二三歲的老太婆了——因前面未談到她，特補述于此。此外還有I.亞克賽利洛德，文學批評家，以文學批評概論知名，亦樸氏的祖述者。三人皆樸氏之好友和弟子而親炙樸氏者。

(註十七)此書係爲籌'勞動解放團'之基金的動機而執筆的，原擬名爲'爲唯物史觀或馬克斯主義之辨說'，因爲避檢閱之耳目，才採用這'故意平庸的名字'——爲樸氏所說——的。簡稱之爲一元論底歷史觀，或史底一元論(本書作用此名)。關于此書之經過可參看樸氏全集第七卷編輯者 Ryazanov 之序文。

(註十八)這時期，是樸列汗諾夫著述的多產時代。順便將'勞動解放團'後至俄國社會民主黨成立間的情形略說數語。勞動解放團成立之時，則彼得格勒亦有信奉社會主義之勞動團體出現，即冠以創立者之名的所謂'Blagoe.團'，樸氏聞之，從海外寄以同情歡欣及指導的有名書翰。九十年代前後，馬克斯恩格斯的文獻及新時代雜誌等鑑入俄國，樸列汗諾夫斯曲徵(Struve)爲其理論的指導者，社會主義風潮于是乎風湧而起。又在'勞動解放團'之前，自一八七二——一八七五間，有'南俄勞動者同盟'成立，一八七五——一八七八年間，開始北俄勞動組合，得樸列汗諾夫之援助而開始運動。以上諸團體雖皆遭官廳解

散，但革命種子已遍佈全國，雖然在這些團體中民粹主義的殘骸多少還保留着，但大體上都是向馬克斯主義邁進的，尤其是在樸列汗諾夫指導之下。至一八九五年，彼得堡大罷工起，'勞動階級解放同盟'出現，繼承'勞動解放團'之主張，作社會民主主義之運動，列寧卽其中心人物。又俄國最初作大規模的政治鬥爭之勞動團體者，是猶太人和波蘭人，他們在八十年代已作社會民主主義之宣傳。一八九七年各地勞動者團結之風潮中，以維爾納爲中心的'俄羅斯——波蘭——立陶宛全猶太人勞動者同盟'——卽所謂 'Bund' 者成立，這是以猶太人的立場參加國際解放運動的。以上這些團體的末流相合，遂于一八九八年三月在Minsk作大團結之會合，創立'俄國社會民主勞動黨'(S. D. A. P. R.)，由斯曲徽起草宣言，是爲俄國共產黨之第一次大會，亦卽合法馬克斯主義政黨之誕生；然而卽刻就被壓迫而解散了。

(註十九)俄國社會民主勞動黨雖被解散，仍保相當連絡。但運動內部又分爲兩大主流，一是以樸列汗諾夫與列寧爲中心的'初期Iskra派'，一是由斯曲徽及 Tugan-Baranovsky等所主持的Economist——又名Struvist，主張經濟運動萬能，勞動運動目標應僅限于經濟鬥爭，政治運動聽之自由主義者，實合法馬克斯主義之極端。斯氏係當時有望之青年著作家，以馬克斯主義者自命，一九〇五年墮落爲資產者自由主義機關報之主筆，後更爲立憲民主黨之右翼，更日益反動，終爲田尼金政府之走狗。

(註二十)大論爭家樸列汗諾夫理論領域上最大的貢獻，尤其要數九十年代所謂柏倫修坦論爭時代——修正派馬克斯主義時代。尤其是與代正主義哲學代辯者 Conrad Schmidt 的論戰，最是光芒四射的文章。在馬克斯主義根本問題中亦刺將柏倫修坦，布爾加科夫，斯曲徽等的脚跟。

(註二一)列寧二十二歲之頃論馬克斯主義的原稿，就正于'俄國馬克斯主義之父'的樸列汗諾夫，樸氏讀之隨言曰，'這小孩子現在要成爲危險人物罷'，有這樣的軼話。果然十五年後他從老樸列汗諾夫之手奪俄國革命指導之權，二十五年以後放之于全俄羅斯境

會議之外了。且不說列氏如何在樸氏之下鍛鍊其哲學造詣（這由列寧與波列特婁夫高爾基的書信及列寧夫人的回憶錄可以證明），僅將兩人自俄國社民黨第一次大會以後至第二次大會間之關係，稍記數語於後（765頁及註二三以下）。

（註二二）這綱領先由樸列汗諾夫提出，但列寧不滿意，提出他自己作的，但大會大多數贊成樸氏提出的，不過稍加修改而已。

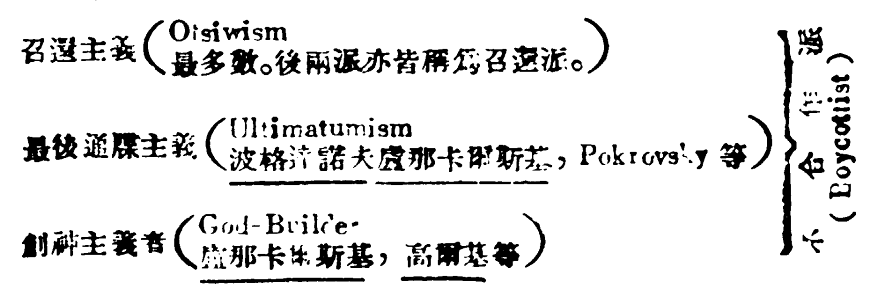
列寧的態度怎麼辦呢？實為多數派與少數派分裂的近因。

（註二三）從來繼續戰鬥着的火花派與經濟派之爭，在第二次大會上，終成為多數派與少數派現于表面。其分裂之原因，據季諾維埃夫（Zinoviev）之俄國社會民主黨史，實由于火花編輯問題為導火線。編輯原為樸氏，列氏，馬氏，波氏，亞氏及查氏六人，列寧及大會多數有不喜馬爾托夫之空氣，乃提議由樸列汗諾夫，列寧，波特列棱夫三人主編，並改舊黨員之無能，馬氏憤慨辭職，結果以二十五票對二十三票決議由樸列汗諾夫與列寧共編，此乃布爾雪維克（多數派）與孟雪維克（少數派）分裂之眞相。大會兩派爭持還有除此以外，尚有'Bund'之待遇問題，黨員資格問題，與自由主義者關係問題。關于第二個，馬爾托夫，亞克賽利洛德主張寬大，列寧則主張必須為純粹無產黨，互相激辯不下。這個問題雖然明白，但實難決定態度，以有敏銳頭腦之樸列汗諾夫，尙且半戲言似的說，'聽了列寧之所說，覺得似乎是對的，而傾耳于馬爾托夫之說，也好像不大離乎眞理……'，而他極力調和，但列寧頑強不讓，結果，馬爾托夫勝利。第三個問題，馬爾托夫，波特列棱夫及其他孟派主張相當與自由主義者提攜，但列寧與樸列汗諾夫則猛烈反對。這時代，樸列汗諾夫實為俄國雅各賓黨之首領，雖然後來不知怎麼老而不壯，或者是太學者了罷，在大戰中採取庸俗的態度；然他為勞動階級所盡的功績，為布爾雪維克之有力創立者之一應與列寧并稱者，是決不可忘記的。列樸兩人編火花六期，因材料稍簡單調，從來編輯者皆不執筆，使樸氏非常難辦。於是他說磕着將軍們的意見工不好進行的笑話，和列寧商量，和他們妥些罷。列寧絕對不可，以進退爭。於是樸列汗諾夫再招回四位將軍，樸列汗

諾夫先前設想將他從布爾塞維克化，但結果火花和樸氏日益孟塞維克化了（此所謂新火花派）。以後列寧開始獨立行動，在日內瓦發刊前進，在國內自立'多數派委員局'。'日俄戰爭'，'流血星期日'，一九〇五年風雲緊急，少數派開非常集會于倫敦，多數派另開黨會于日內瓦，此時爲少數派的領袖的樸氏，亦至反對武裝暴動與総罷工之結合，贊成第二國際之主張。但國內勞動者組織增進，彼得堡已有以托洛斯基爲副議長之'勞動者蘇維埃'。時多數派出新生命，少數派有發軔，但後者在托洛斯基手中，一面傾于多數派，一面露其'永久革命論'。政府和緩高壓并出，革命高潮遂又歸失敗，於是兩派覺有同協合作之必要，遂于一九〇六年春開第四次大會于 Stockholm，仍爲少數派勝利，通過樸氏之農業綱領。一九〇七，八，九年，實社會民主黨最陷于苦境的時代。因俄皇已允許議會政治，有決定議會戰術之必要，開第五次大會于倫敦，會議中有樸列汗諾夫與列寧盧森堡之爭論。這時樸氏明白地站在孟塞維克的立場，謂多數派之抽象性質足以釀糾紛，盧森堡謂他的政策是'從沒落到沒落'。托洛斯基，這時站在中間立場，企圖調和兩派。這時社會民主黨已有十五萬人左右，認爲半合法黨而有相當地位，然握其實力者是少數派。（但少數的領袖與其說是樸列汗諾夫，不如說是馬爾托夫。他誠然老了，老得成爲'可尊敬的化石'了）。

（註二四）然而不久政府採取非常手段（Coup-d' Etat），解散議會，改惡選舉法，對社會民主勞動黨員重加壓迫，黨之議員不過四三九〇名中之二〇名。一九〇七年開第三次議會，在這狀態之下，黨內兩派又再分裂，各分數派：

多數派中又分爲四派



召還主義（Otsiwism 最多數。後兩派亦皆稱爲召還派。）

最後通牒主義（Ultimatumism 波格達諾夫盧那卡爾斯基，Pokrovsky 等）

創神主義者（God-Builder 盧那卡爾斯基，高爾基等）

不合作派（Boycottist）

非不合作派（列寧季諾維埃夫 Kamenev 等）

少數派又分三派：

清算派（Liquidatorentum Ralin，坡特列梭夫）

中間派（馬爾托夫等）

少數派（樸列汗諾夫等）

召還出于俄文 Otsiwat，'喚回'之意，拒絕參加議會，反對合法手段利用之可能，召還本黨議員；最後通牒派與前者不過色彩之濃淡，照列寧爲妥協，'雖不卽刻召還，但發一通牒，不從者去'；造神主義已如前述。此時列寧等堅强地主張在革命困難之期，須用廣汎合法手段，保持與勞動者之連絡，力排衆說，先前反列寧派頗占勢利，列寧成了'多數派中之少數派'，但終以其堅强威望，決定參加第三國會。少數派中最多數是淸算派，淸算者，整理改組，取消之意，卽主張取消黨，整理黨之陰謀地下舊主義，淸算不合法手段，組織合法政黨，貫澈經濟要求，與布爾塞維克最不相容，列寧駡之爲 'Stolypin 內閣的勞動黨'。樸列汗諾夫此時成了'少數派的少數派'，馬爾托夫則站在兩者之間。這時候，樸列汗諾夫又激烈反對淸算派，爲少數派所懷疑嘲笑，而爲列寧等歡迎爲唯一的救星。

（註二五）社會民主主義者之日記，第十號，一九一〇年二月，三十七頁（原註）。

Nechaev，俄國十九世紀中葉主張最極端直接行動的革命家，巴枯甯的信徒，巴氏亦甚愛其異常活動力與堅强意志。一八六九年他創立祕密結社'人民裁判'（"Narodnaja Rasprava"），在名著革命教義問答上高唱'行動之宣傳'與陰謀手段，以爲革命主義者之策略正應該是 Jesuitism，Machiavellism（亦有人謂 Lennenism 與 Machiavellism 頗似者），祕密結社之團員應絕對服從其指導者，放棄一切個人利害感情，打破家族束縛，生死以之。爲目的採取一切必要手段，欺詐也有必要。高唱現社會之總破壞及恐怖主義，强辯詭詐陰謀之必要。其過激陰謀，巴枯甯後亦責其權謀術數與詭詐。一八七〇年之大陰謀

爲同黨所告發，祕密途完全暴露，尼卡耶夫逃亡外國，一八七二年以瑞士政府之引渡被還本國，瘐死獄中。

(註二六)自是以後，樸氏見調和兩派不成；已經差不多離開實際運動之表面，埋頭于著述。一九〇九年頃多數派之正統——列寧派據足堅固思想基礎，同時團結勞動者之代表，致力于異分子之征服。後來樸氏後退，該報遂成爲多數派之機關報。時合同之聲漸盛，一九〇八年十二月在巴黎開第一次合同會議，樸氏及清算派未出席，僅馬爾托夫與多數派全部參加，會中列寧失敗。一九一〇年第二次合同總會開，贊成與樸列汗諾夫之'少數派之少數派'合作者甚多，以列寧爲中心的非融和派甚少，求懇援于當時在維也納發行有名眞理(Pravda)報的高唱合同必要的托洛斯基，終只有服從調和派——多數派，樸氏追隨者及托洛斯基等所作之決議。但列寧決不心服也。隨着勞動運動勃興之高潮，列寧得同志二十五人，圖組自己的一黨，開會議于奧國之勃拉格(Prague)。樸氏退讓拒絕參加，僅其二三信奉者出席，因豫知終必至排斥少數派，堅持其防止分裂之立場也。大會中以瓦溫斯基之計畫，出眞理日刊，先亦係多數派與樸列汗諾夫派之聯合機關報，但後來亦歸列寧之獨占。時列寧之勢漸盛，遂斷行其主張。另一方面不滿意于'勃拉格會議'之結果及多數派之專斷的少數派，馬爾托夫派，托洛派基派遂開會于維也納，即以托洛派基爲中心之'八月團'，宣布'勃拉格大會'爲無效。以後多數少數兩派各擁眞理及光(Ruche)兩日刊，對立抗爭，軋轢愈甚。至一九一四年世界大戰開始之時，勞動運動之指導權，已握于眞理派之手矣。

(註二七)戰爭開始後不久，樸列汗諾夫和 N. Avksentiev Voro ov, Leo Deutsch Grigori Aleksainskü, I. Bunakov, A. Bach 等署名發一社會黨之宣言；發明他們參加大戰的態度，攻擊列寧等非戰主張，作了排外主義的大論客。然而樸氏之所以如此者，想如季維埃諾夫說的，是他個人對于狂暴的德國軍國主義的强烈憎惡。人之不能免于主觀之蒙蔽者如此。雖然思想上他未必成了愛國社會主義者，然事實上成了與克倫斯基呼應，成

了如季諾維埃夫說的'送水于沙皇之水車'的人了。這自然使多數派對他懷着深刻的憤怒。

同時，俄國上下俱狂熱于愛國主義，列寧派及其他左翼馬克斯主義者則不滿于第二國際，計劃新國際之組織，但意見亦不合，一時列寧孤立，組織'Zimmerwald 左黨'，後至瑞士，與季諾維埃夫等發行中流砥柱的論文集，對國內毫無勢力，而在孟塞維克社會革命黨參加之下，二月革命爆發，而克倫斯基內閣成立矣。

（註二八）克倫斯基執政，仍參加戰爭，多數派半在亡命之中，半在監獄與流放中，勢力未現于表面，但自西部戰線敗後，國內之恐慌日增，以列寧托洛斯基季諾維埃夫爲中心之多數途以迅雷疾風之勢，爆發十月革命。二月革命歸國後，樸氏僅在他的小團體'Edinstvo'中活動。克倫斯基政府在困難之中請其入閣亦不應，同時亦不贊成勞兵會之奪取政權。然俄羅斯已日益成爲布爾塞維克之天下。布勒斯特和約以後，樸氏在勞動者中的地位，已經是小得可憐了。

（註二九）但季諾維埃夫說：'俄國革命上無產階級領導權思想之建立者，是樸列汗諾夫和列寧。兩人"小的不同"僅在：比列寧早登政治舞台的樸列汗諾夫，是理論地宣明俄國革命無產階級領導之思想最早的人，而在俄國政治史上最重要的時期理論地背叛這思想了，而列寧是三十年間堅持這思想，通過俄國革命的難關完成這思想，而建設實現這思想的黨。大家都知道的，樸列汗諾夫——當時他是俄國一切革命底馬克斯主義之固定的指導者，支配當時馬克斯主義智識階級的頭了——在一八八九年開的第二國際之巴黎大會上宣明歷史眞理說，'俄國革命將以無產階級之專政而得勝利罷——不然，俄國革命是不會一般地得勝的。……而他開始不忠實于這思想，是無產階級專政的思想開始經過歷史底試驗之時……'。確實，在十月革命開始之時他說，'政權移于勞兵會之手，自己爲無產階級之勝利，不得不悲。……今日俄國還沒有到無產階級執政的時候。這由新政府（勞農政府）之代表委員說明的經濟政策可以證明，因爲無產階級在全國國民中僅占少數。

……'自然，環境也不容他反對。然而不久各地農民果然起來反對多數派政府，他的預言，似乎也不是全無理由的罷。

(註三〇)馬克斯主義之旗下第五——六號，七二——七三頁。

(註三一)Kon，一個波蘭作家所描寫的樸列汗諾夫。馬克斯主義之旗下第五——第六號。據羅可維棃夫之樸列汗諾夫論。

*　　　*　　　*　　　*

此傳除前面根據前記中所舉之書外，又取材于G. E. Zinoviev之俄國社會民主黨史(英日譯本)及嘉治隆一氏之近代露西亞社會史研究(此書亦據前書)及其他零碎書物若干者甚多，後部大部分據Z氏之書補作，實際上'勞動解放團'成立以後樸氏政治生涯，可于該書概見。亞爾棃夫原傳詳初期而略後期，又因以其爲根幹，整理材料不免受若干之拘束。又在Deborin之文中及托洛斯基最近大作自傳"My Life"中，以及列寧夫人N. K. Kruspskaya夫人之列寧回憶錄中，還有許多關于樸氏的記載，尤以列寧夫人之書富于興味。她是以列寧對樸列汗諾夫的敬愛之忱刻畫了樸氏的。在其中可看見樸列汗諾夫的談笑幽默言論豐采，又告訴我們列寧如何尊重樸列汗諾夫，他人如何想離間他們，以及兩人之分裂在列寧如何是終身的遺憾。夫人說樸氏是有光輝的才智，豐富的學識，而後敏强毅機智的人物，他對于列寧的成長給與了非常的感化，並且是援助伊里奇走革命之路的人，即在分裂之中他還是注意聽樸列汗諾夫的話，而每和樸列汗諾夫小小爭論之後，卻感覺非常的苦痛，有時氣得夜不成眠。又在列寧夫人的筆下的樸列汗諾夫描寫中，亦看見大學者亦有所不能免的自負偏狹和有時甚至于可說是氣量之小的。人實在是人啊。(當樸列汗諾夫與列寧海外亡命，辦火花報時，從國內勞動者及革命家寄了許多報告到外國；列寧與馬爾托夫都非常注意地細讀，但列寧夫人拿給樸列汗諾夫看時，他覺得麻煩似地扔在地下了。勞動者來訪火花時，列寧等都懇誠懇詳盡地接談，詢問，但很難會見樸列汗諾夫，即令會見了，也感覺他們中間的距離。有時，勞動者不贊成樸列汗諾夫

的意見時，他就昂答："你的爹媽還沒有這樣子高時，我已經……"——據列寧夫人迴憶錄。)實在的，列寧和樸列汗諾夫在政見策略上雖有許多地方衝突——但如列寧夫人說的，這衝突總括起來可說是非常之小——然列寧對樸列汗諾夫敬愛尊重之情，是始終未變的，固然列寧不以對個人的憎愛移其政治主張，但對樸列汗諾夫的學識眼光尤其是哲學造詣，是絕對敬仰不置（倒是後者有點不滿于前者）；甚至大戰開始時，列寧聽說一班老社會民主主義者的變節者之中居然有樸列汗諾夫的名字，他無論如何不能相信，說，'難道樸列汗諾夫有應該不明白這問題的麼？'，甚至爲打聽樸氏是否有主張參戰的主張行動，還親自出來冒險查訪（參看村田孜所譯列寧之回憶及瓜生信夫編譯的"Stalin, kruspskaia, Lunarcharsky的"Lennin as a man"）。想來，這也是俄羅斯民族性偉大的一點。譬如克魯泡特金，這非凡的學者和革命家，現在莫斯科城外仍爲他樹立巍然的銅像，然而我國的新青年談起他來，不是反革命就又是卑汚的說教者罷。再自命爲克魯泡特金之信徒者，居然以'馬克斯''牛克斯'爲無上俏皮的話而自鳴得意不自知其醜，這是如何寒酸淺薄的小家相，小家氣象啊！在眞正的大學之前，侏儒還是謙遜一點好啊。列寧不獨對于樸列汗諾夫，卽對于考茨基正確有功的地方，未嘗埋沒。像斯達林在列寧主義之理論與實際中譏笑說列汗諾夫沒有寫唯物論與經驗批評論那樣的大作，也未免是表現他的'粗暴'和小規模的心靈。——此外其他還有一些書中，尚有許多材料，奈以窮忙之身，一時無如許時間盡心于此——結果，只成了這樣一個不滿意的東西。又據我所知，蘇聯的樸列汗諾夫研究者除已舉諸人外，其重要者尚有哥列夫（B. Gorev），瓦甘頁（V. Vaganian）和吳理夫孫（S. Volfson）等。哥列夫除其無產階級之哲學外，著有俄國第一個馬克斯主義者樸列汗諾夫，樸列汗諾夫評傳；瓦甘頁著有樸列汗諾夫論，樸列汗諾夫傳考等。吳理夫係教授除依照樸氏見解所著的辯證法底唯物論外，尚有三部關于樸列汗諾夫的大著：一個偉大的社會主義者——樸列汗諾夫傳，樸列汗諾夫著作中之辯證法底唯物論，關于樸列汗諾夫的文獻。吳理夫孫爲新俄著名教授，執教于Minsk大學，與

哥列夫，瓦甘畏，德波林，亞克塞利洛德，理雅查諾夫，佛理采，瓦浪斯基，列捷巴夫，雅可維萊夫等同爲俄國研究樸列汗諾夫之著名學者，而吳氏關于樸氏之個人研究尤深（蘇俄文藝論戰上任國楨先生曾譯其蒲力汗諾夫與藝術問題一篇〔即任譯之瓦勒夫松〕，可見一斑）。以上七書皆作者所希望能有所參考者，一時未能一讀，遺憾不勝。N. Rozanev 所編之俄國文學入門（Putevoditel Posovremennai Russkoe Literature）中有樸氏一年譜及樸氏著作目錄，但亦甚簡略。曾想爲樸氏作一年譜，將他個人生活，與革命運動關係，國際及俄國政治上文化上重要事實以及他著作名稱年月簡納其中，亦以材料時間，不克如願。想爲他做一個更詳細更豐富更有興味的評傳，亦非今日所敢執筆，凡此一切，唯有俟諸他年而已。秋深寒夜，月黑天高，編完之餘，唉盜名欺世淺管窺止者之多，緬懷大師之逝，感慨係之。

一九三〇年花黃時候，夜紅寫訖。

附 錄 六 篇

1.列寧與藝術

2.藝術與無產階級

3.文藝創作之機構(附文藝研究法之過程)

4.政治底價值與藝術底價值

5.文藝起源論

6.革命文學問題

列寧與藝術

A. Lejnev

列寧關于藝術之諸問題，既沒有什麽專門的著作，也沒有什麽公開的言論。這僅僅是在某種順便的機會中表示他的意見而已。判斷他對于這些問題的意見，不外根據近來發表的許多回憶錄。這自然是更加間接，更加不確實的方法。回憶錄者，普通是不完全的東西，斷片的東西，又在其中某些種種不正確之處竄入其中也是在所不免的。關于這一切的Minus，是不能忽略的。但是這些 Minus（在引起我們興味之際）因爲種種事實顯然是除去了。這些事實中最重要者，即列寧對于文學，繪畫，與最近潮流等的態度以及關于藝術的一切，則無論克拉拉·柴特金（Clara Zetkin），或是國立高等藝術學院的青年學生，或盧那卡爾斯基（A. V. Lunacharsky）或塔爾羅夫斯基（Tarlovsky）等類各種各色的人的回憶記，都是可驚的相符一致。這事實，就是說這些回憶記不是偶然的信口開河，而是傳下列寧對于藝術問題的見解之實際的本質了。

據列寧的意見，則——藝術者，首先就應該是爲民衆的，即爲幾百萬勤勞者——爲勞動者與農民的。藝術，應該是爲這幾百萬人理解的東西。藝術，其根應該伸張于民衆之中。'藝術給與以數百萬計的全人口之內的幾百人以至幾千人的時候，不是重要的東西。藝術屬于民衆。藝術應該將其深根帶到勤苦大衆之層中去。藝術應該成爲這些大衆所理解的東西，爲他們所愛的東西。藝術應該結合這些大衆的感情與思想，使他們昂揚。藝術應該喚起藝術家于這些大衆之中，而使這些藝術家發展。我們在勞動者及農民大衆以黑麵包爲必要時，應該將甘美的餅乾贈給少數人麼？我們必須將勞動者及農民放在眼前——這雖然是明白萬分的事，我對于這句話不僅在字面上的意味上理解，而也比喩底地來理解的。爲了他們，我們應該學習節省或打算。這事實，同樣與藝術及文化之領域有關。'

但是，列寧在一方面提出藝術與大衆關係，以及藝術對于大衆最大限度之親近與易解之必要，他方面，他高唱勤勞大衆文化水準之提高，以爲民衆藝術發達之預備條件。'爲藝術得以接近民衆起見，我們首先必須提高一般之教育文化水準。'

與藝術之要求親近與易解相關，不可不注意列寧對于未來派之否定態度。在這關係上，載于 'Agoneck'（火意）某號上堵爾羅夫斯基的話最可注意。列寧嘗訪'國立高等藝術學院'，作關于藝術的談話。此處的青年都是急進的，不承認還有什麽比構成主義（Constructivism）更左傾的東西。他們Circle之中只有一個可憐的畫家。他們輕蔑這男子，給以'油漆匠'的評名。然而這事决無礙其他描寫特別優秀的寫實主義之作品

的。而這人的創作，爲列寧所喜。

'要是這樣——他說——我懂得。這樣，我也懂得，諸君也懂得，勞動者以及其他的人也懂得。但是請告訴我，諸君新創作之中，究竟有什麼東西？那其中，我沒有看見人臉上的眼睛和鼻子。'即關于文學也說過與這同樣的事，'我也理解普希金，也承認他的偉大。又承認涅克拉梭夫。然而，說到馬雅可夫斯基（Mayakovsky ——俄國未來派的首領——編譯者）就不能承認了。'

K.柴特金的回憶錄中，對于藝術上新潮流，看出烏拉弟米爾·伊里契（Vladimir Ilitch ——即列寧之原名——編譯者）更激烈的消極的態度。在我們對于一切'新事物'的熱中上，列寧看出'許多藝術的僞善，與對于支配西歐的藝術流行之無意識的崇拜。''我們是堂堂的革命家——他說——然而，我們何以感覺得似乎有應該證明自己也站在"現代文化之最高頂點之上"的義務呢？不過我，有表明自己是"野蠻人"的勇氣。'

'我不能將表現主義和其他ism的作品認爲是藝術之天才的高度表現。我不懂這些東西。我也不能從這些東西體驗得何等之歡喜。'

關于列寧對于未來主義之否定評價，盧那卡爾斯基也說過。如同志盧那卡爾斯基所指出的，雖然'烏拉第米爾·伊里契決不因其美底同感或反感，作出何等的指導原理'，然而關于對于藝術上之'左翼'傾向之態度問題，他却不主張這是黨無何等干涉之必要的單是趣味又單是個人的問題。'對于藝術有興味的同志們——盧那卡爾斯基說——想起黨中央委員會對于未來主義非常激烈反對的，對于藝術問題的態度罷。我關于這事，不很深知。不過想來，在那裏，依然是烏拉第米爾·伊里契意嚮所及的樣子。那時，烏拉弟米爾·伊里契全然誤會，以爲我要不是未來

主義的黨羽，就是對于未來主義特別有好意的人。恐怕就是因爲這個原故罷。他在將這中央委員會之公告（rescript）出版以前不和我商量。而這公告，據他的見解，則是應該我印刻取的方向。'大概說來，列寧雖然不是藝術領域中高壓手段之擁護者，然而在此處，决不是站在不干涉之見地的。他說，'混沌的動搖，新的標語之熱烈探求，對于藝術及思想領域某一定傾向的關係上，今日唱"讚美"之聲，明日又喊"將它處以磔刑罷"的標語——這一切，是不可避免的。……然而我們共產黨員不應拱手聽這個混沌狀態自然發展，是很瞭然的。我們應該以整個的計畫指導其進行，創造其結果。'

未來主義——自然，一切表現爲資產階級文化解頹之產物的一切藝術之敵的列寧，同時是藝術上現實主義之擁護者。

我們已經看見他如何地對于國立高等藝術學院之唯一寫實主義美術家，看見他如何'理解，承認'普希金和涅克拉梭夫，如何'不理解'馬雅科夫斯基。塔爾羅夫斯基所說的這事實的確證，盧那卡爾斯基也說過的了。'列寧的趣味——他說——是非常固執的。他愛俄羅斯之古典作家，愛文學，演劇，繪畫等等方面的寫實主義'；這是在列寧格勒及莫斯科新紀念碑設立之際所說的。烏拉第米爾・伊里契不絕恐怕着，盧那卡爾斯基未必不做'什麼未來主義的傀儡'罷。在一羣雕刻師在亞理興（Aleshin）指導之下，到豫定樹立馬克斯紀念像的場所去豎立那紀念像之時，列寧很贊成這作品了。但附帶說，'即僅面部相似，或從馬克斯好肖像所受的印象加以表現，美術家是應該好好注意的。因爲若不如此，就成了不像的東西而失敗了罷。'

列寧對于由過去世紀所創造的藝術，對于作爲遺產而留給我們的

一切文化的富，取如何的態度呢？對于這問題的答覆，我無須乎靠回憶錄，在列寧的言論及文章中可以直接發見了。

'僅以由人類一切進化所創造的文化之正確知識，僅以其文化之改造，即能建設無產文化：要沒有這明白的理解，在我們，這問題是不能解決的。無產文化不是從莫知其所從來的地方飛來的東西，也不是自稱爲無產文化之專門家的人們所想出來的。這一切，都完全是愚妄糊塗。無產文化必定是表現爲人類在資本主義社會，地主社會，官僚社會壓迫之下所完成的那智識蓄積之有計畫底發展'，列寧如是說。在這裏，列寧是就全體文化之一切領域而論的。但是，他的話與在這大領域中之一部分的稱爲藝術的這一部分也完全關聯，是很明白的。於是，無產階級應該利用留于自己的豐富遺產，加以改造，棄其無用的糟粕，取其健全的精華，取其一切有價值的東西。——於是，應該將這裏出來的健全而有價值的東西，'合理地使其發達；將它作爲起點而出發。對于過去藝術這樣的態度，我們看出與'烈夫一派'——藝術左翼戰線——以及參加這的'無產文化協會'(Proletcult)一派中所碰見的是完全不同。

在克拉拉·柴特金的回憶錄中，我們看出列寧對于所謂'新''舊'的藝術上新舊問題之特色的批判。

'我們在繪畫上是太大的破壞者。美的東西，縱然是'舊的'，也應該保存，應該以這爲模範而取法，而應該從這裏開步走的。爲什麼我們僅藉所謂是"舊的"之理由，就掉頭不顧真正美的東西，拒絕其做將來發達之出發點呢？爲什麼僅以所謂是"新的"之理由，就應該如對于上帝一樣地跪拜于新的東西之前而服從它呢？蠢透的事啊，完全是蠢透了的事。'

最後，看列寧對于'無產文化協會'取如何態度，想不是無興味的事

罷。關于這事的材料，我在同志盧那卡爾斯基處看見，'關于無產文化協會，烏拉第米爾·伊里契與我意見大不相同。有時，甚至于叱責我了。首先要說者，卽烏拉第米爾·伊里契決不否認爲造成無產者階級出身之作家畫家而建設的勞動者團體之意義。而且以爲這些團體之全俄結合，最爲適宜。不過，他非常怕無產文化協會有埋頭于無產科學及一般地一切範圍內的無產文化之完成的傾向。這，在他，第一因爲覺得是完全不合時宜的力不從心的任務；第二，因爲覺得無產階級因這樣過早熟的夢想，未必不與旣成的文化及科學之諸要素之習得與享受隔離；而第三，烏拉第米爾·伊里契是恐怕在"無產文化協會"中，未必沒有某種政治底異端在那裏營巢。例如，他對于卽令那時在無產文化協會中A·A·波格達諾夫所演的重大任務，也是出以很非友誼的態度。

作個結論罷。使藝術與大衆接近，做得易解的希望，爲民衆藝術之開花之豫備條件，有提高大衆文化水準必要之高唱，適當利用過去留給我們的文化之富的必要之高唱，對于無產文化協會一派之"純粹的"無產文化（"從什麼地方飛出也不曉得的無產文化"）之書齋底建設之企圖的批評，對于藝術上所謂"左翼底"傾向之激烈否定態度，向藝術寫實主義之進行——這一切，豈不完全是藝術政策之一定明確之方針嗎？假定什麼時候，這一切的意見，用匿名而不指出作者敍述出來罷。那麼，那時候，在一切'左翼底'營陣中，要怎麼樣高叫起來啊。對于那感染于懷古趣味（Passéism）（註一）以及那資產階級的趣味和偏見的事實，激烈的批難，要怎麼樣拋向那匿名者的頭上啊。——在藝術上拿出所謂易解的規準，不是"老生常談"，不是曖昧的話麼！勞動者是應該長到我們這樣的高，我們沒有應該下就勞動者的理由，馬克斯的資本論也不是對于大衆

易于了解的東西。承認普希金，承認涅克拉梭夫，其次——說來也可怕啊！——甚至于巡迴展覽會派（註二）也承認，而同時却不承認馬雅科夫斯基！是如何的陳腐啊！列寧對柴特金說如下詼諧的話，也不是偶然的。‘喂，親愛的克拉拉，什麼事情也不要幹罷，我們兩人都是老人了呀……我們不能夠在新藝術之後追逐，我們還是向後踹跚罷。’

然而，這些‘落後的’見解，可以看出是唯一正確的東西，這指示藝術政策之唯一確實的方針。而藝術與藝術政策之諸問題，在成爲生動的論爭對象之今日，這些見解正有特殊的意義。而這些見解，對于對出人類過去歷史所造成的文化與藝術作非批評的有害的否定，對于將普希金屏諸近代性之牆外，對于架空無力的僞無產文化之實驗室的囚籠，對于‘左翼戰線’之詭計者們的把戲，給與駁擊者以最有力的武器了。

據柴特金及盧那卡爾斯基的回憶錄，列寧又有一次說最初之必要任務，是提高大衆文化之水準。但這話，不是給與藝術家以居高臨下君民衆之權利，而反之，是說使藝術家接近民衆，使從大衆學習的。如未來派之詩人及批評家所想像的，幷不是藝術家，‘英雄’，‘批評底地思索的個性’——給與語言文字于‘無言之街’，于大衆（‘羣集’），教給言說于那大衆；反之，是街路，羣集，教給言說于藝術家及詩人哩。

列寧不因自己之美底同感與反感造出指導的思想，這事實，是可以承認的。不過，他關于藝術問題之見解與意見，是遠出于單純‘美底同感與反感’之外。而在必要之時，他在那裏確實地決然實行自己的方針了。同志盧那卡爾斯基說及烏拉第米爾・伊里契這樣的energic 的干涉之兩個時候。最初是必須一直地展開藝術領域內一般觀念形態之線，對于未來派打擊其尖端之時（黨中央委員會之布告）。第二是反對‘無產文

化協會'之工作上有害的傾向之時。這兩次，藝術諸問題上列寧一般方針是怎麼樣的東西，而在那裏，問題不因'個人的'主觀意見與評價而受限制，是最足以表明了。

（註一）Passéism由法文Passe（英文Past之意）而來。神往心服于過去藝術之意。

（註二）十九世紀末之寫實主義美術家聯合，或譯移動展覽會派，巨匠列賓(Repin)亦加入其中。

此篇作者列捷尼夫氏係俄國現代大批評家。'本來是醫學出身的人，早年作詩，也做過教師；一九二二年後專執筆于文藝批評。是馬克斯主義批評家中最嶄新的青年論客，蘇俄文壇一方之璧。前爲赤色處女地之記者活躍于論壇，最近擔當出版與革命之批評欄，不絕揮其椽大之筆。著作除文學及批評問題（前編將關于馬克斯主義批評的總論底原則諸篇爲上，後編是蘇俄各個作家的評論）外，有葉雪沐(Essenin)之Pugachev論，共產主義之同路人，左翼戰線及其理論根據，現代人等。'括弧中譯自昇曙夢之介紹——編譯者。

藝術與無產階級

Klara Zetkin

把無產階級同藝術合在一起來講，或者覺得似乎是可笑的事也未可知。資本主義的社會組織給與工錢奴隸的種種生活條件，是藝術的仇敵，是眞正殺害藝術的東西。為要享樂藝術更進而創造藝術，首先必要某種的前提——即要有在物質上以及文化上能自由行動的餘地，就是要有純物質以上底肉體的精神的以及道德的力之剩餘。然自社會因階級之對立而起了分裂以來；物質上的缺乏，以及因之而生的教育上的不足，就常為被榨取者和被支配者的宿命了。因此，總而言之，藝術在道德上社會上是否有存在的理由，以及那到底是促進人類發展抑是阻止人類發展的等等問題，是常為我們反復地討論的。

喊着返於自然底偉大的哲學使徒J. J. 盧梭，於十八世紀的中葉，在其有名的Dijon學院之論文中，明白地述道：'藝術是一種奢侈，而引導人類于道德底頹廢的東西。'又前一世紀的七十年代，在俄國哲學上的

虛無主義謂：'一個鞋匠在社會上有拉飛耳以上的價値。因爲拉飛耳不過描畫人所不必需的聖母肖像，反之，鞋匠却是實行社會上所不可缺少的工作的。'這話，越更是深刻在我們的腦海內了。又當十九世紀到廿世紀的過渡期間，類似盧梭之說，而更以深入社會的思想評價藝術的，是最偉大的一個藝術家托爾斯泰。托爾斯泰，在藝術是取富者的特權或者是快樂的形態之時，以及在藝術作爲自己的目的而存在之時，是無不以其獨特的嚴峻地理論來批判不特是近代的藝術，而且及於一切的藝術的。好像和年青的釋勒謂舞台或演劇是'道德上的設備'之見解同出一轍似地，年老的托爾斯泰始終是抱着所謂惟有意識地追求欲使人類一切道德地向上之目的的藝術，纔有存在之價値的信心。而關於他本身，也和這態度無異，亦僅以其不朽的藝術，認爲是將其思想傳佈到可及的廣汎的人類社會，再由此而把那些人類引進自到他己的思想中之目的的手段（註一）。

上述之偏激而奇怪的見解，在下面的一點上，都是共通的：就是他們是在一切舊社會組織瀕危，社會生活的新形態要生出而開始掙扎的過渡期所發生的。藝術在這種時代，是出乎尋常地蓋有下婢的濃印，換句話說，是被蓋了少數有產者支配者之下婢的烙印。不僅此也，那種藝術可以認爲不過是爲那般少數者的奢侈嬉戲的東西，也決不在少數。所以這種藝術，在其內容上以及目的上，和正在勃興着的階級之要求及見地，是全然不能相容的。以上所說，無論是在盧梭寫在那論文的時代，或是虛無主義在俄國正在萌芽的時代，確是很恰當的。幷且這，在甚至稱爲革新社會的托爾斯泰，以其作爲偉大藝術家的天賦，和作爲強有力的道德說教者的熱狂，使藝術得以活躍的最近代，也是可以適用的。在這

時代，一方面可以認出明顯的崩壞之徵候，同時他方面可以容易地在那裏面窺見新開花的生活之預兆。這生活又將藝術從破滅中救出，與以新的發展的可能性，同時又給以新鮮的健全的比較高級的內容。這是因為在各國民或者在人類的生活之中，其趨于死亡的工作和開花繁榮的作用是相互平行而進的原故。當經濟組織以及和它關聯的政治上法律上藝術上的舊形式失其存在的瞬間，另一方面，便已經開始新形式存在。盧梭把藝術當作敗壞風俗的淫婦，下了破滅的判決之時，那法蘭西哲學便——作為受了變動底經濟上社會上各種狀態的反映——挺身欲作勇敢的思想的飛躍了。而這思想的飛躍，不是在擬古藝術的時代，而實是在政治的復活運動——卽偉大的法蘭西革命之中，便達其最高潮了的。這個時代的社會爭鬥，對於藝術的發展上，給了很顯著的影響也是事實。這影響不僅是法國本身，在德國也并不淺。蓋因在德國，同樣的經濟的發展——資本主義的生產之進展——沒有達到資產階級之政治支配而引起哲學以及藝術的分野上的爲求解放的爭鬥，這樣，哲學及藝術便現出了可驚的榮盛。

然而卽或是把這顯著的歷史關係拋開來考察的時候，盧梭和托爾斯泰的見解，仍然是不能不貶黜的。藝術之爲淵源深遠，創造的或叡智的人類之生活表現，是無疑的事實。與思索同樣——不，毋寧在抽象的思索以前，在原始人的活動與勞動上，特別是在社會的勞動上，藝術底創造之衝動表現着。人類一開始脫去野獸性，在他們內部精神底生活漸漸開眼之時，藝術的創造之衝動也就擡頭，乃至發生完全單純而又粗朴的藝術。像有史以前的考古資料中石器時代洞穴內捕象獵鹿的壁畫，就是這事的證明。關於此點給與我們以確證的，是人類學。人類學敎給

我們說，舞蹈音樂及詩歌，和繪圖底彫塑底表現相同，也是創造的藝術心之表現。在南非洲的蠻人及其他未開化人種，原始的藝術之證跡，也確實可以認出。他們在其能力發達到能作抽象底思索以前，便已經發現了在官能底形象上表現其所見所感的方法。

這樣看來，那麼，自所有的時代以來，對於藝術之享樂及創造的熱烈的欲求，存續在被強制服從不得不被支配的階級之間，也是决非無理的。在這階級內，也有喊着'然汝不能致我於死'，而燃着向一切壓制的權力挑戰的 Prometheus 神（註二）之叛逆的火焰的。因此之故，從最廣汎地民衆之中有十分的理解，而繼承增殖藝術之祕密的人，便又復生起來了。但這裏有一件事我們是不能忽視的：就是被支配階級要是沒有意識到對抗支配階級的自己的地位，且因此沒有消滅敵人的覺悟，則他們對於藝術，也是不能造出完成新社會發展的可能性以及新的更進步的內容的。他們的藝術憧憬，漸次和支配者的藝術接近，因而由他們熱烈的藝術的創造衝動而豐富的東西，也不過成爲支配者的藝術之結果。最重要的，被支配階級者作爲向上的叛逆的階級以獲得獨自的精神底生活內容之時，或者，他們要打斷那瀕死的在社會上政治上精神上抑壓自己的鎖練而搏鬥之時，他們及於人類所有的藝術的文化的遺產之上的影響，纔成爲獨特的而眞實的効果，成爲决定的東西。然而有時他們關於此點的活動，不止於廣的問題，而且也及於深的問題 那也可以說是向着新而更遠的地平線進行的。使藝術向上，使藝術進步的，是從隸屬突進到自由的羣衆；而克服沉滯之時代，不，藝術頹廢之時代的力，也是從這裏發生的。這些普遍的關係，卽就無產階級與藝術的關係來說，也是說得過去的。把無產階級的階級爭鬥，當作只以滿足食慾爲目的的

見解，是錯誤的。這種宇宙史的爭鬥，是爲人類一切文化的傳統，又爲保障萬人以人類性之完全的展開與確立之可能性而行的。若不將其本身之藝術的憧憬以及現代的藝術分解，而將其實體明示以後，到底總不能作爲無產階級顚覆資本主義的城壘，亦不能脫除工場生活的暗黑與貧乏。

無產階級是怎樣來看藝術的呢？到底在藝術中，是伴着認爲是其繁盛及勃興之前提條件的自由的麼？我們時常聽到答應說然的話，但這是錯了的。蓋因資產階級的社會在封建制度內生育而發達了的時代，一方面藝術家們爲自由及藝術的自由，曾繼續作過爭鬥。歷史告訴我們，藝術家們是如何困苦而堅忍爲要逃出職工組合制度的束縛而掙扎過了，又如何爲要打破奴隸的緊鍊，使他們從屬於貴族和俗世的精神的王侯，要將其創造和宮廷的待官同等看待的奴隸底羈縻而奮鬥了。藝術家們終於得了勝利。這樣，他們所獲得的，如同在其苦鬥中所已經預見到了的一樣，是資產階級社會之勝利的一部分。而藝術便成了所謂'自由職業'了。

然而，在作資產階級社會之經濟基礎資本主義的生產組織之中，以上的事實，到底是講的什麼呢？那不外就是表示，藝術也正由這財富生產之鐵面的法則所支配。資本主義的財富生產之基礎條件，在榨剝人類勞動的自由。人類的勞動一般地受了束縛之時，不僅手工業，便是頭腦的勞動，也不能脫却這奴隸的狀態，因而科學和藝術，也都得不到自由。這樣，研究的學者與創造的藝術家，和因胼胝而雙手硬糙的無產階級同樣，也仍然要受資本主義制度的羈絆。在這裏，麵包的問題便成了第一個東西，而藝術還在其次了。藝術家也要謀生，所以那是必然的順序。藝

術家爲求生路，不得已也不能不出賣由自己的天才所創造的東西。在資本主義制度之下，看不見買賣財貨以外的東西，因而由藝術家所創造的東西，也要當作財貨來辦理。結果便致於和布帛咖啡等同樣，這藝術財貨也不得不賺得市價；而行空的天馬（Pegasus），誰也要委身于資本家的操縱了。然而支配市場的是些什麼人呢？那決不是有理解于藝術甄味藝術的少數的人們，用粗鄙的話來說，就是‘有拿錢出來的能力的’蠢才們的‘無教育半瓢水’，奢侈或消遣以及陶醉之慾望，來規定這市價的。

這千古不移的事實，把希望由浮士得的衝動要將天地結合在他的作品中，或者是熱心地探求藝術上之祕寶，而結局走向社會上既漂亮收入又多的地位而得到滿足的多數藝術家們之高的遠理想主義，擊得粉碎。生活把尊仰藝術爲‘崇高的，天上的女神’而不肯將藝術貶低爲供給他們牛酪的‘乳牛的人們’，無限地蹂躪下去。惟有能忍受那蹂躪的十分強毅的人，終保得住將天稟所賦與的東西藝術地表現的自由。但是等待着那些屈身于市場的要求之前，營營於目前之成功的人們的命運是什麼東西呢？這種人們，結果支配于與手工業上相同的法則之下，變成了世評的奴隸。在資本主義市場上藝術品價格之變動，競爭買賣之刺激，起伏不絕，終至將即可期於完成的大作之外的及內的各種條件破壞。造形藝術家（畫家，彫刻家）們，眼望着稱爲展覽會的大規模的販賣市場，在夢寐似地製作着。作曲家們也同樣在作着以新時節爲目標的‘時貨’的曲子，著作家們也是爲了趕着聖誕節的市場颼颼地運筆。成了這樣子的風氣以來，藝術家便降落到藝術財貨的製造家和販賣家，不久那藝術資本也就絕了種。於是那些藝術增殖家，雖即馬上成了文化價値的僞造者。在現代爲什麼那樣眼花撩亂的，藝術之主潮變動呢？並且今日

'有名地'藝術大家們，爲什麽忽而就失去了生命呢？這理由，我們可以從上面所述的關係中求出。確實，今日當作藝術天才之最高啓示而仰于雲高尊爲山斗的人物，不過十年便被遺忘了，後來就漸成爲不過繫有歷史興趣的東西。但是在這以外還有一個顯著的現象，那就是爲上述事實所誘發，而有似是而非的藝術之發生。資本主義造出利用這種藝術的企業家，使他們生出能夠榨取的力量。那力量的一部分，便是由現代之組織下之特別產物的破落藝術家所提供出來的。這樣一來，資本主義遂能號召高低上下的顧客。舉屬於這破落藝術之現象的，即是雜劇及其他類似雜劇的各種各色的東西，猥褻文學，淫蕩繪畫等等，并且那應代價而建立的王像以及愛國志士的紀念碑等，也正可以算在這種例內。

因爲只有勞動脫除資本主義的羈絆之時，亦即社會上階級的對立除去之時，藝術的自由纔能有生命，纔能完整其形態，藝術上的天才也只有這裏才敢於作其壯思的自由的飛躍。藝術王國上的使徒瓦格納(Richard Wagner)以社會民主主義爲立脚點，承認以上的事實，將其公佈於世。他的論文藝術與革命(Kunst und Revolution)（註三），便是這見解的古典底左證。其中說道：'我們要免去惱于灰色的金錢根性之職工藝術家的悲哀，而成爲光輝地受世界精神之寵惠的自由而藝術的人類啊。我們都希望脫離痛苦負擔沉重的產業之日傭勞動者的境地生涯，去做強有力的人類。世界就是屬於這種人的，這種人纔是最高的享樂之無盡的泉源。'瓦格訥更明白地指出因'職工藝術家的不幸''做產業日傭勞動者'而起的根源。他說：'一國的國民中，要是一切的人們不能一樣的自由幸福，則那必然的結果，一切的人們也不能不同樣地陷于奴隸與貧困狀態'。瓦格拉并且對於所謂要怎樣纔能打破普遍的奴隸的狀

態;要怎樣,自由的藝術的人間性才在一切的人們裏面開花,給過明瞭的解答。他說道:'歷史發展的目的,是強有力的人類,是美麗的人類。把力給人格的,是革命;把美給人格的是藝術。從這話——如附帶地考察——我們可以說:瓦格納所憧憬的美麗而強毅的人類,既不是個人主義之所謂天分豐富的'人格',也不是表現超人的美麗的人獸。那是說結合在和全體不離的關係上,感覺自己是全體的一員而諧和地發達了的人格之謂。革命是民衆的行爲,而最高的藝術,常爲民衆之精神生活的表現。

我們確信不疑,解放勞動以及藝術的革命,是可以由正作爭鬥的無產階級的力量而完成的。但是無產階級所給與藝術的,不止是這對於將來的約定。無產階級的鬥爭,現在已經在破壞資產階級的制度,開拓着新藝術發展之可能性的道路,而經過新思想之內容以革新藝術。這思想內容一趕走資產階級制度上的精神生活,卽刻成爲將來的人類生活。無產階級爭鬥的內容,决不盡是經濟的及政治的要求;那幷且還擁護欲形成統一的包括的全體之新世界觀。所謂新世界觀者,是建築在自然科學以及社會科學的收穫之上——結合起達爾文和馬克斯的名字——由那哲學所總括起來的社會主義之世界觀。這世界觀,在現代階級爭鬥的狂颷飛焰之中,生芽結實。這就是在資本主義經濟組織覆滅,自由的勞動者代之而弘布共產制度的時候——就是在社會諸制度一變,人之感情思索和意欲革命化的時候,展開于民衆之中的東西。在這時候必定深刻地變革者,就是因生活條件的不同,和現在的經濟組織及其思想系統的上層機構到底總不能融和,以至作永續的對立的階級的心情和思想的世界。這所謂階級,就是無產階級。無產階級的思索及欲望,不是像有產

階級逡巡於資產社會之柵門前面，却是要踏過它而前進的，并且知道負於自身的應該破壞這柵門的使命。因此，爭鬥着的勞動者階級，不爲偏見所執，勇敢地接受基於一切研究之結果的結論。他們對資本主義制度的爭鬥，成爲更自覺的更強毅的時候，于是他們精神生活內容，也漸次和資產階級世界上之精神生活，作顯著的對照而存立。無產者的階級爭鬥，成了新精神的道德的理想之擁護者；於是新的獨自的文化生活，纔從廢黜了的東西之下開始擡頭而榮興起來。而這生活之強有力的脈搏，使對于藝術之享樂以及創作的憧憬，張開其飛翼。

別的事暫且不說，無產階級希望想把那生活藝術地變形而感覺，或者自己想把那生活藝術地創造者，不外是無產階級獨自的最高的歷史的本質。

無產階級，憧憬着由社會主義的世界觀所給與的心與言語的藝術作品，因而無產階級所希望的，在這一點上，也是和今日之資產階級藝術作着對照的。資產階級的藝術，到底不會是有那爲其全自由而奮鬥，同時充滿了以最高的人類理想之擁護者自負的活氣的階級之健全的生長之喜悅的藝術。那是藉其歷史的發展之惰力漸漸繼續活動的支配階級之藝術，而所謂支配階級的，就是其權力之地盤爲火山的爆發開始感受震動的階級。所以在我們那時代的資產者之藝術，是從羣神之昏曉之情景中生出來的。自然主義雖然主張藝術要復返爲其永遠之源泉的自然，同時在另一方面，從社會批評的見地，完成了思想上許多的功績，然而結局終于墮落到淺薄而且空虛的現實模倣中了。自然主義所給與的東西，都不過是沒有帶着什麼偉大思想的現實而已。反之，現代的理想主義，追求其精神的內容于所謂‘鄉土藝術’的狹隘的資產階級的思想之

中，或者是在稱爲有更高的理想的時候，追求之于世界及現實迴避之中。其結果，或則逃避于過去，或者逃避到天邊，成爲新浪漫派及其他而落到與其說是宗教的，勿寧說是假裝虔敬的新神秘主義之中。然則資產階級的藝術，有時又在什麽地方可以看出那思想與現實的一致點呢？照今日看來，在資產階級之歷史的存在的世界中，思想與現實，相互的隔離是很懸殊的。而因此之故，這個階級的觀照與傾向，都不免俱爲悲觀的。所謂粗鄙而狹量的物質主義與神秘地逃避世界同時存在着的事實，就是表明現代是什麽，亦即說現代的藝術是什麽東西。無產階級是決不滿足於有了這種內容的藝術的。無產階級的藝術是有如其全存在之歷史的地位所表示的，是應該樂觀地感覺，思考的東西。在那經濟生活中奔騰着的力，是一面在希望中發光，一面歡呼着，同時爲無產階級祝福新時代的接近。不僅此也，其自身之精神生活，也堅強地表示着對於新時代之降臨的確信。就是在這裏，纔可以看見思想與現實的一致，而現代的這種一致，也只有通過最高目標的民衆之理想，纔有存在的可能。那所謂思想的，就是人類永遠所夢想不已的社會主義，就是比什麽東西都尊貴的自由思想。并且所謂現實者，就是指作着以完全的認識和強固的意志，把基礎立在歷史的進化上之最有威力的行爲——借馬克斯的話說：'覆滅舊有的世界，代之而使另一世界展開'的行爲之準備的階級。

根據這種情形，對于以社會主義諸精神之核心爲其內容的藝術之熱情的欲求，就發生在無產階級之中。這就是世間稱爲傾向藝術，更稱爲'政治底'藝術，'政治底歌曲，卑下的歌曲'（註四）的。無產階級決沒有顧忌這些批評的必要。造出這些批評的，不是教化被榨取的民衆使其成爲藝術的享樂者的願望，而是要將這大衆作爲要精神地監督的東西，繫

屬在資產階級世界觀念之範圍內的另一種願望。在拒絕宗教的時候，便必需用藝術來填補。被責爲異端的，決不是'傾向'之一般，那只是和支配階級之'傾向'不相容的'傾向'。但爲了懲罰對於藝術上之'傾向'所下的虛僞的判決，歷史是存在着的。強有力的并且偉大的藝術作品，未嘗不汎溢着熱烈的傾向。原來所謂傾向者，能夠是思想以外的東西麼？沒有思想的藝術，無論如何總只不過是技藝和藝術的虛飾而已。毀損冒瀆藝術的東西，既不是思想，也不是傾向。反之，這些東西就是創造藝術價值，具有能使其高貴的使命與能力的。傾向只在其淺薄地沒有咽爛就吐了出來的時候，在用藝術上生硬的手法來表現的時候，纔是可以詛咒的。反之，思想從內面沸騰，而由藝術地成熟了的表現方法網織在創作中的時候，能生出不朽的紀念碑。所以，無產階級不是僅能在資產階級世界上的一切藝術上的流行之外去獨行自己的道路的，不過爲了從這種時代的末路中使藝術獲得新的更高的內容起見，而必定要如此的。

可以當作無產階級作爲正在興起的階級，不但要享樂藝術并且還想創作藝術之證據的，繼續在無產階級的本身內現出，就中最能闡揚此間之消息的，是勞動歌人和勞動詩人。在稱爲愛好藝術理解藝術的資產階級的一羣中，把古代野蠻人所作的原始藝術作品絕賞爲人類固有天才之表現而崇拜不置的人，對於無產階級即令在技巧上不免有未成熟之處，然而是由熱烈的緊張的心境所作成的東西，總只管加以嘲笑，不然也不過只寄以同情。他們這缺之正當理解并且評價這'原始的'藝術之機能。他們不能夠審測：這種藝術的現出就是直接的徵候，以此就可以知道世界的轉移，并且在其懷中就孕育着藝術的復興。這種復興，是不問其在社會現象與藝術現象上，決不是沒有結果，而必定是與眞實的東

西與現在的東西結合在一起的。然而向着文化之光中而上進的階級之藝術，不是在歷史上正趨沒落的階級之藝術上可以看出連結點，可以採爲模範的。這徵之于藝術史上就很明白。正向上進的階級都是在先行時代完成的發達之極點中，求其藝術之模範的。在希臘羅馬之藝術中，有那文藝復興的根源，在古代藝術及文藝復興中，有德國之古典藝術的基礎。現代之藝術潮流，借其力量豐富藝術上之遺產的藝術的記述及表現方法起見，應該加以評價；然未來之藝術，是時常迴溯共同時代的潮流，而仰賴有產者之古典藝術爲其指導者的。社會主義是世界主義自由主義之當然的發展和變形，作其精神的內容者，就是這種社會主義。社會主義的藝術——假定這樣稱呼——也同樣是爲這種自由主義思想之產物的偉大的有產者的古典藝術所育成的。從歌德'復活節的散步'（註五）中，喚起我們的，豈不是充滿了最豐富而最有生氣的藝術的眞實嗎？那裏面映于我們的，是欲脫出封建社會之狹隘痛苦的束縛的希求在藝術上完全醇化了的姿態。從釋勒之醉于歡欣向四海兄弟的全人類同胞愛，靈感地，高呼着'一切的人們喲！擁抱在這全世界的接吻中！'；在悲多芬當初第九交響樂中擁抱那被解放了的人類之異常地歡呼中，'歡樂喲！上帝的靈光！'這話，是在那終曲之合唱上必然地強烈地流出的巨人之聲。

F.恩格斯自豪地說德國的勞動階級是古典哲學的繼承者。他們在同樣的意義上也可以說是祖國之古典藝術的繼承者罷。他們到得以光輝地完成這歷史底任務，前途還非常遼遠罷。這裏就可以想起一件事來：就是至今還不曾有作爲做爭鬥着的無產階級之大本營，做產生無產階級之歷史的生命之重要部分，任其組織之目的而成爲集會會場的場

所，通過無產階級之社會主義的世界觀而建築起來的藝術的建築物存在。我們所有的組合之建築物，公衆會堂，辦事處，自其建築作風上說——作風可以說是內的生活表現于外的形式——都和資產階級的事務所與商店，沒有什麼特異之點。生活內容的鼓動，固然能夠在建築物之中感覺得到；但是內在的藝術對於這生活內容的關係，決不是能由什麼把一室一屋用自由之凝固的譬喻以及用什麼來裝飾一下就表現得出來的。要之，勞動階級的精神生活，至今在建築上，是毫沒有得到形式的表現。然而無產階級本身強烈地明白地自覺現在所有的和自身之內的存在之矛盾及不一致，從而基因於其階級的欲求的影響，一次也不曾用顯然的形式表現出來過。確實，建築藝術是一切藝術中最高級而最重要的東西，而是比較無論什麼都最社會的，共同生活之最有力的表現。把那戈諦克式的教會建築物想想看，在那教會中，封建社會關於組合的住民之最高的精神存在，藝術地表現着。

再不能不放下一切來回到出發點了。無產階級之可進的道路，不僅只是遙遠，而且爲了受到崩潰着的資產階級社會的壓迫之故，那道路，更加艱難。但無產階級爲要當眞做古典藝術的承繼者，也必定要循這條路走去。因此爲達到他自身的這使命起見，就愈加有充分覺悟的必要。

當這種時際，像盲目地無批判地共感崇拜資產階級藝術的事，完全不成其爲問題的。不過要覺悟并養育對於藝術的感性及理解，却是切要的事。而做那感性及理解之堅確的根底者，就不外是作爲世界觀的社會主義，無產階級爭鬥之擴張，不外是解放人類的強有力的理想。這種藝術的感性及理解，在鎖閉在資本主義制度的牢獄中時，終不能夠自由地發現其成熟了的創造的表現。熱望着的藝術復興——我個人暫時的想

像——是在資本主義煉獄的彼岸，在那可以被祝福的社會主義社會的'島'上，纔有實現的可能。歷史下的社會革命的鏈鎖，在藝術上，亦就是解放運動啊。

在亞理士多德有名的話中，他說，如果梭與磨石能自動地動起來的話，作比自由人更高的生活之基礎半面的奴隸狀態，就完全成爲無用的東西。然而在今日"已經充滿這條件了：機械的時代鋼與鐵担任了奴隸，那奴隸是照着人類所指揮而動作的。我們要把今日侍奉少數者之財富和教養的奴隸，從他們的私有奪出，移爲社會的公有。這樣，就能保證對羣衆之物質上之生活上以及教養上發展的可能性、同時藝術也從爲比較少數者所獨占的特權一變而成爲世人的共有財產。藝術也不致於再墮落于像現在只作爲快樂主義者之無益地消遣品，無聊飽滿的閑人的安慰品，以及遁世的懦弱者的麻醉劑了罷。那將成爲國民創造力之最高的表現，純粹的歡樂與感激之澄徹了的泉源，且必將成爲對於個人或對於全體的偉大地教化力罷。這樣講并非說各個人都要做藝術的創造者，這意思到不如說是要民衆都能做藝術之理解者，藝術之享樂者。於是，就可以實現要以生活藝術來戰勝一切藝術的美學者 Vischer 的主義罷。而各個人，從他的人格上，從生活的活動上，皆將成爲一個藝術的作品，從最內心的必要上說，將成爲造型的包括的和諧的全體罷。當自由勞動的未來人類，也成爲有自由藝術的人類罷。在未來人類中，獨自藝術地理解民衆感覺民衆思考民衆希望的東西而與以形式的偉大創造者的丰姿，是必不可缺的罷。爲什麼呢，因爲沒有不被由偉大的藝術偉大的民衆之心臟迸出的精神的血潮賦與生命之力的啊。

（註一）Alex's Gan也說，'藝術對于民衆的鴉片。'

（註二）希臘神話Prometheus因竊天火而救世人而遭天帝之怒，被縛于Caucasu 山岩之上，任鷲鳥每日啄其心臟。而 Prometheus 則毫不悔屈，咀咒神惡，終得Hacleus之救，殺鷲而脫桎梏。希臘悲劇家 Ayschylus 在其三部曲被縛的Prometheus中謂他以後以命運之祕密得宙斯之救，詩人雪萊却在其被解放的Prometheus中變舊說，謂宙斯終為德謨戈爾剛所打倒，復得自由，而黃金世界出現，人類之戰士終戰勝人類之壓迫者。這態度與舊約中的約伯恰恰相反。

（註三）此宣言係這大音樂家思想家一八四九年——歐洲革命高潮之年後一年所作。如Wilhelm Schuper在其序言中說的，'這Manifesto藝術與革命，是今日應以痛切的關心來讀的人間彈劾文獻及革命文獻中最有光輝的論證之一'；然而這書似乎不大為社會主義讀書界所重，雖然樸氏曾引過這書。這書日本今年譯出後，亦無人注意，每見一堆一堆地堆在舊書店前以一角錢拍賣，依然還是一堆，禁不住一種苦笑。

（註四）見浮士德

（註五）浮士德中之一幕

（註六）頌歌'獻給歡喜之神'

克拉拉·柴特金(1357——)，德國有名的女共產主義者，就學萊比錫時與俄國學生來往，與工人接近，即成為社會主義者，流轉德法，與德國社會民主黨員阿西普·柴特金結婚，數任宣傳工作之職，與馬克斯之女企圖國際社會主義婦女團體之組織，同時活動於法國及為國際努力。歷任重職。反對德國社民黨之右傾，入德國左翼黨，與盧森堡梅林等共同活躍。其最大功績在使婦女覺悟與男子同作階級之戰士。一八九二年發刊平等(Gleichheit) 雜誌，鼓吹國際無產婦女之團結，一九〇七年在斯托特加爾特召集第一次國際社會主義婦女大會，歐戰後繼續激烈反對議會主義，被逮，旋加入斯巴達卡斯團，一九二〇年

視察蘇聯，爲第三國際之執行委員；担任國際婦女書記局。爲國際最有權威指導者之一。七十誕辰時，德俄慶祝頗盛。這'女革命'，與盧森堡同樣，與俄國革命關係頗深，與列寧之私交亦厚。她不僅以其熱烈的活動奮鬥精神爲世所重，其理論修養，亦造詣特深，言論警欬，益人頁深。本篇係其一九一〇年冬在斯托特加爾特社會民主黨之教育團體所作的演講，後爲平等之附錄。這自然只是一個通俗的演講，然即在現在，無疑有重大的興味。在舊書攤頭發現引用此文之英譯時，心中非常高興，後在昇曙夢所譯列捷尼夫書中看見其拔萃的引述；最近又在舊書堆中看見一九二四年日本我等雜誌上金子鋭氏之全譯。大家之說，語淺意深，故特爲譯出附此。深邃之思，宏偉之論，令人感奮。如列捷尼夫說的，這演講的價值，'第一，在這演講所表示的幾無可非難的眼光，第二，在演講者利用與樸列汗諾夫和梅林共同的理論立場，而樸列汗諾夫幾乎沒有談到，梅林也是柴特金之論文發表後考察關于這新問題，無產者藝術問題的。'(列書第五章馬克斯主義批評史之一研究)。自然，如列氏所指出的，柴氏的話中也可發現二三矛盾之處；例如現代藝術流派對於豐富藝術的表現方法既應該加以評價，同時也不能否定無產階級在某種程度上利用這些流派所創造的東西之便利性——如表現方法之應用方法也有學的必要罷。然而這是瑣屑的問題。'同志柴特金論文之主要的根本的大價值，在表示應該怎樣將無產者藝術問題和文化遺產問題結合。……在柴特金言論中，我們看見這真正確的道路——即無產者藝術走進文化傳統之共同連鎖中；而那时候，較之因時代而與最近於無產者衕藝結合，毋寧與古典藝術結合。然而，這在各種性別各種年齡的楮沙克們看來，又是如何可怕的過失啊！爲現在再來揮一次關於懷古主義(Passeism)的廣長舌，附加一個名字於其曉嚴的批評錄中，又是一個如何適宜的機會啊！'(前書前章)。列氏的評述中有些很有價值的意見，惜不能多加採錄，又列氏所據者係 L. Shentall 之俄譯文，若昇曙夢之重譯文看來，經日譯文稍有出入之處，亦多譯得很好之處，然爲全文一貫起見，仍據日譯文。——譯者。

文藝創作之機構

Marc Ickowicz

（理論的原則）

Primum Vivere, diende philosophari……

（首先生活，其次才哲學……）（註一）

首先，就藝術之社會底及集團本質略爲說一點罷。

"Stello" (d'Alfred de Vigny之作)中之奇妙而神秘的 Noir博士，替詩人寫了下面的規律 (ordonnana)：'須以孤獨去自由完成自己的使命。哪怕是最美的聯想之影響也要脫去，而依從自己存在的條件。因爲孤獨者，靈感的泉源也……在一切人類間，唯有詩人與藝術家，才有能在孤獨之中完成自己使命的幸福。' 這，是對於藝術家之'光輝的遺世獨立(Splendidisolation)，對于浪漫派隱身於那正是駕輕就熟的'象牙之塔'內的規律之一個好的例子。但是，藝術果眞是孤獨的產物麼？果眞是

沒其靈感於社會之外部的藝術家個人的結晶麼?關於這點,浪漫派的時代是過去了。藝術在我們,差不多可以說都是社會底生產物。無論是由其起原或由其目的來看,都是在集團生活之中有其深根的。要之,其終極的目的,不是從藝術家到觀衆之美底情緒的傳達,藉天才來與羣衆交通的那神祕之波的創造,是什麼呢?所以托爾斯泰說得不錯:'藝術是人類爲相互交通而有的手段之一。'(註二)由筆墨所表現出來的感情,傳播而感染于羣衆,羣衆便和藝術家感到同樣的印象,同樣的感情。藝術家之心的鼓動,放射出來而再生產於他同類的心中。他所共感的情緒,是萬人都能感受的。'而藝術之最高的目的',居友(Guyau)說得好:'要之還亦在使人心鼓動。'美底情緒,并非是德國形而上學者們之抽象底實體,而深是社會的東西,使共感與情愛的網震動。藝術家的感受性,便將他的喜樂他的苦痛,他的離還,他的夢想與憧憬分給我們。羣衆羣集於劇場之中時,飛揚於全場之上的,是由衆人之感情所凝結成的一個整個的靈魂似的東西。優伶只是表演而已。然而,觀衆每聆一語一句,卽感覺到其所好的主人公之不幸,而欲與之共生共死,又如在與命運爭鬥上鼓舞他的,爲他的破滅而悲泣,或在他終於戰勝一切障害,與其所愛之女子結婚時,則又深喜不勝了(註三)。

這樣就能知道藝術的目的何在——卽是在心臟之中,而不是在頭腦之中。這就是英國偉大的美學家羅斯金在下面寫的一句話中之所以大錯特錯的理由——'以淚的閃灼以及伴着淚的體態姿式作爲苦悶的象徵,便是再盡極巧妙地來加以描寫,也會不足以感動我們的。'然而不然。因爲如果由筆所描寫出來的眼淚不能使我們感動,那麼,就是因爲它不能使我們之中的共感的情緒警醒,且亦不是屬於藝術之領域的。爲

什麼呢，因爲藝術不是訴之於理性，而是訴之於感情的東西；只有生理學者才能嘆賞淚的本身，只有藝術批評家才能注意色彩或構圖，然而羣衆，最先就爲這流淚的不幸所感動。羣衆對於流淚的人們是深表同情的。羣衆好像在激勵他們，安慰他們……藝術只限於是人間底的時候，才惹起我們的關心。波泰萊爾告訴我們說巴爾札克在美景當前時叫道：'美哉！可是他們在這小屋中幹些什麼呢？他們在想些什麼呢？他們的悲嘆是爲的什麼？收穫良好麼？他們是逼得不能不還債的罷。'

藝術作品是藝術家與社會的合作，決不是藝術家之孤獨的創造。維特之煩惱是浪漫主義時代的一切青年的厭世之歌。田園交響樂（Symphonie Pastorale）是整個田園之歌，Monet的風景畫中，整個自然在顫動着。在海涅或繆塞的戀詩中，有無數的戀人們燃着他們的情熱，慾望與愛情。而藝術的這社會底性質，何以是從藝術的本質及其本身來的，又何以是從其淵底中迸出的，有如居友所說：'薔薇爲無數的人所嗅息，不失其芬馥；庭之樹蔭，能蔽許多的友朋；清新之空氣，能使多數的心胸爲之陶醉；響徹雲霄的室內美樂，能使許多耳朵爲之魅惑；美色或美畫能吸引許多的注目而無損其美。'（註四）

在說過藝術之社會底目的及其集團底本質之後，此刻再來將藝術——或更嚴格地說，將文學與社會生活的關係略爲研究一下罷。

在社會全生活的基礎，在其一切政治底，宗教底，道德底，或藝術底表現之根底中，存有經濟的條件與物質生活的生產及再生產。在他們生存的社會生產上，人類間所設的關係，決定他們的精神生活建立某種道德律，法律的以及政治的規範。要之，生產關係創出適應它的社會環境。而這社會環境是應該用極廣的意義來解釋的，它造成社會學上

所呼爲複雜(Complexe)的東西。其本質底諸要素，首先是階級心理，這是由數世紀以來的階級爭鬥及其相互關係所發生的。其次，是某種一般底精神狀態，泰納所謂之精神底溫度，由傳統派傳下來的人間之風俗習慣，某種信仰及想像的形式，特殊的生活樣式及支配底道德，最後，是對於事物的某種方法及思惟方法。這社會環境完全是直接由經濟形態決定，而隨其進化多少迅速地變化起來。但是，社會環境現在生出像所謂宗教，哲學，及藝術之類的各種的意識形態。我們現在要來理解爲什麼經濟底構造不過是間接地決定意識形態底上部構造的東西。說到爲什麼，就是因爲社會環境界在這二者之間。

這社會環境創出某種雰圍氣，而它完全反映于文學及藝術之中。我們若把但底的神曲及聖Thomas d'Aquin要略 (La Somme)一讀，而再來瞻仰 Cologne 的伽藍，我們當能明白地看到產生出那些東西的同一心理，以及中世社會環境特有的同一情調罷。布棱璈爾主張說，即或地球上一切的伽藍都至毀滅，而人們仍然得以神曲再建戈諦克的建築罷。這主張雖過於誇大，然終不失其眞實性，而確認藝術與社會之深切的關係。

現在試一聽詩人Jules Romaihs的告白罷。他說：'我們(詩人)以各種的色彩配合，來認識社會及於我們身上的不斷的，緩進的壓制的影響。我們看見那影響所征服的我們存在的部分，以及它強制于我們自我之上的歪曲。我們震憾于爲環繞我們的人間底環境所吸收同化。而我們嘗味到那種絕滅所引起于我們的奇怪的快感。'

藝術家不過是能將那時代的生活之種種表現的四散的美，恰如通過凸凹鏡一樣，使其集中而已。他表現萬人之共通的感情，而用筆墨將

他人的所感所見或所欲表現出來。他在美底領域上，是他們的辯證者。藝術家，除開如所謂超時代的先知先覺之極罕有的情形以外，他不過只是壓縮他周圍的人類之美底情緒的蓄電機。他已經是將在他的社會環境中所存在的一切，放到紙張或畫布之上的。Théodore Rousseau 說過：'畫家并不能在畫布之上產生出圖畫。他是在繼續地剝出那匿蔽住了畫的布幕的。'

'這社會之侵入到個人之中，其深刻的程度，到了有以爲我們是完全自由，甚至有主張具有我們個人底概念者。事實上藝術上的偏愛及趣味到底是什麼呢？那首先就是我們在我們生活着的環境中所感覺到的第一印象。是我們所學到了的美學底法則，是依美的模型而作，是我們的社會環境所不斷地強制我們的概念。一般底雰圍氣，強制地造成我們的藝術趣味。那趣味，便強制着我們去嘆賞那些種種的藝術。又一般底雰圍氣，在另一方面，命令藝術家去創造適應於那趣味的作品。

往往因藝術極接近於生活，而爲社會底條件所影響，浸染于環境現觀念與感情，以致我們感覺得創作了藝術者，不是個人；而是萬人表的了他們之一般底感情的集團底作品。藝術是藝術家與社會之密切的合作，在那裏，執筆墨的，是社會。Werther, René, Rolla 等，決不是歌德，Chateaubriand，繆塞等的創造，而是實在的人物——害着世紀病的煩惱于浪漫底厭世主義青年們，將他們的苦悶藉詩人之聲而表現的東西。在這裏，藝術家是比其同類看得較遠，而能感覺到他們所聽不見的聲音的美妙的留聲片。森皮韋（Sainte-Beuve）寫道："在各個文學底時代，在精神底雰圍氣之中，有可說是微妙而溶化了似地許多要素存在。正在產生那要素的各世代，是與空氣共同呼吸，與其同化，其次各人在其最

初幼稚生產上多少將它發散出來。在這最初歲月的萌芽之中，很難以區別屬於才能的固有的東西，以及屬於孕育它的一般底雰圍氣的東西。'（註五）

社會環境對於藝術家常劃以某種界限，在那範圍以內，他可以自由行動，但决不能越雷池一步，甚至於拔刀向社會，和社會爭鬥，叛逆自己的環境之時，也不能超越這界限以外。Renan說得很不錯：'一個人卽是對它的世紀及其種族反作用之時，也仍是屬於那世紀及那種族的。'

這種反作用，乃是證明：人正是他的時代之子，幷接受他那時代的見解，觀念，及欲望，不過認爲那不滿意或不正，欲加以改良。這裏，必須特別將藝術之中所極常表現的對他自己的階級的叛逆注意（例如Rimband）。何以呢？因爲社會各階級，在我們說過了的社會環境之中，隨其特殊的心理，演着極重大的職任；而爲理解意識形態的領域內許多的發現起見，這些階級爭鬥之機構之表現指明，是非常必要。爲理解希臘悲劇起見，便必須迴憶起一方有自由人與一面有奴隸羣衆的都市。中世的詩歌，沒有分裂爲社會階級之正當的理解，便成爲永不可解的東西。——封建底領主，農民及都市的有產階級，又教會都也不可忘記，因其職任，同樣非常重大。

最後，我們想起表現了Corneille 及 Racine 之悲劇的凡爾塞宮，以及住有貴族的宮廷，這才是正確地領略'偉大世紀'（Grand Siècle）的法蘭西戲劇罷；而降身于有產階級，第三身分之中也同樣是的；其謳歌者是莫里耶和波馬爾雪。要之，我們常常看出藝術家忠實地表現其社會環境；而藝術作品，是某一定時期之生活的反映罷。

但不僅此也。因爲如果不過只是社會影響的話，則各種藝術作品，

將都要像瓜的兩半邊似的相同了罷。然而在文學中是有如何的不同，有如何感情與觀念及題材之色調的相異，又色彩與顏色配合是如何的豐富呢！這是因為在社會環境與藝術作品之中，有所謂個人的因子——即藝術家的個人底氣質，其性格，其特殊的才能，獨自的觀念，希求及傾向等介乎其間的原故。是的，作家雖僅表現他的社會環境，但是他去做的方法也很重要。而在關於偉大的才能或天才之際，往往異常重大。

高唱文學上由'偉大個性'(Personalité)所演的職任，是無用的。試注意藝術家之肉體底特殊性，以及甚至于他的內底生活也反映在藝術之中罷。森皮章寫得一點也不錯：'幾乎難言的隱事，埃及的豌豆(註六)，跛足駝背，以及殘廢的肢體，皮膚之縐紋等，若是在表面上看出生來的最良善性質之最初的決定，以及如何影響到道德之上，人都要吃驚罷。人便為此之故，做了善人或無用之人，神秘主義者或自由思想家。'

為理解藝術作品起見，必須分析放蕩，雅片，以及嗎啡在波桑萊爾的生活上演有如何的作用，或J. J. 盧梭之病底心理如何反映在他的作品之中。那時，又不能不訴於醫學及佛羅以德學說了。那是在個人底分析上，可以演了最重要地職任的。在這時候，人們當能看到 Benjamin Constant 所作之言是對的罷——'決定 Talleyrand 之性格者，是他的脚。'(他是個跛子) 所以人們當能看見坡之濫飲火酒，朵斯退夫斯基之癲癇與賭博癖，以及莫泊桑之狂瘋，在他們的作品上都有很深的影響罷。

不僅如此，作家雖然提示其社會環境，而將生在他周圍的典型的模特兒表現給我們，但是他因他的特殊才能，而以特別的方法將其寫出。散在于蒼穹中的美麗光線，恰如透過三棱鏡似地，一面接受他之內心的

自我的印象，一面含着他的靈魂。他好像是把那主人公當作眞正生存似的，以熱愛和他們共生，和他們共命運的人。佛羅貝爾描寫波代利夫人之毒死而同時自己嘔吐。小仲馬在必須使他的三劍客之一去死的時候，啜泣很久。巴爾札克和他的人間喜劇之人物共同生活，他要求人們如說及實在的人間時，說'更眞摯'的事情一樣地談那些人物。哥哥里愉快地祝賀死靈的Julienne之紀念日。要之，若對于各藝術家特殊的性質沒有正當的理解，我們卽令完全知道其社會底周圍，也是不知道其藝術作品的。

事實上，這裏發生的是個人作用的問題。我們站在客觀底（環境的）理論與主觀底（個人的）理論之前了。這些，又要在文學的領域上衝突一下。那末可以承認，社會環境是個人的社會底及自然底基礎；決定個人的作用與行動，同時我們以爲環境又往往必然地是受動的，然而個人是意識的而且能動的因子，'環境，無論是自然底，或是社會底'，拉坡坡爾（Charles Rappoport）說：'可以打個比方，好像是數千世紀來埋藏于暗土之底的鑛石之富源。爲利用那富源，便需要鑛夫的鐵鋤。個人底活動，必定使環境變動。'（註七）這完全是不錯的。一七九三年後法國的社會環境，是完全爲逢迎拿破崙而準備的。但因以拿破崙爲必要，所以便不需要滑稽將軍 Boulanger。同樣，哥德及雨果也都是他們的時代之子，但這天才底頭腦却高超到他們的時代之上。偉大天才的出現，常是歷史底偶然。但這偶然並無礙於意識形態底進化之平均線平行於經濟底及社會底進化。雖然是最大的藝術家，也不能不隨着他那時代的潮流共流，而與其社會環境調和。因爲不然時，他便要被擠壓而失敗，弄得粉身碎骨，焦苦於踐踏之下。

這事使我們現在，有在簡單底公式之中，提示出文藝創作之機構的可能——

(一)生產諸力的狀態

(二)社會環境　是由這生產諸力的狀態而決定的：它造成由各種的階級心理，一般底精神狀態，政治底，法律底，及道德底制度所構成的'複雜'。

(三)作家　依他的才能的個人底氣質，以特別的方法表現他的社會環境之觀念，欲求及感情。

(四)文藝作品。

Conclusion

——文藝研究方法之過程之一考察——

我們到了文學之光華領域上我們的探討與研究之最後了。

從這裏，發生如何的教訓呢？應該把握如何的本質的觀念呢？

但是，抱着觀念是必要的麽？Georges Duhamel的"La Pierre d'Horeb"(荷萊柏之石)中的一個人物就不這樣想。'抱着觀念云者——他說——那就是什麽也不曉得的一種方法，觀念是成爲妨害旅行者速步遠行的障礙的死的重負，眞實的人嘲笑觀念。在他，能夠反省一切就夠了。觀念妨害反省。'

不管這明快銳利的見解如何，一切的人總繼續抱着觀念，又甚至于抱得太多。這樣，我們也表示我們的觀念罷。

在我們的研究中，作若干作家之Silhouettes（輪廓，側面影像），給與他們之文學生產之完全的提要，不是問題之所在。我們不過想藉隨手

引來的幾個例子，確認我們擁護的論綱，試將唯物史觀應用于文學。和想誇張我們的能力與手段，相去很遠。雖然如此，我們可以主張——從來不當地被人忽略的方法，可以給我們以實證的而且眞實的結果，給與藝術科學以不計其數的貢獻。要適當地應用，它可以將樹立藝術科學于全新的基礎之上，那透徹與力爲我們準備未曾有的發見和新鮮而且人跡未到的道路的武器，供給文藝批評。

和Cuvier以還不知道的動物之一骨構造一個完全的動物一樣，唯物史觀底方法使我們能夠藉文學知道某一民族之社會底，政治底，及經濟底全部生活。

舉一個例子罷。我們有新出版小書在我們之前。'新出版'(Vientde Paraitre) 的紅色封條，惹一般人的注目：人讀之，狂熱于奇遇冒險，焦急讀主人公之故事。但對于我們問題不在此！ X……先生的奇遇和Y……女士的情火對于我們有什麼關係呢？在公餘之後，車中飯罷之後，我們開始作詳細研究，這對于我們有什麼重要？這在三層樓上展開。首先，我們從書籍回溯作家，根據作風和文學底結構方法，人物之性格，那會話姿勢思考等，我們組成著者之思想，他的氣質，欲求，觀點及傾向。這純粹是個人的分析，在這裏，佛羅以德的學說屢屢可以作我們確實而幸運的指導者。

其次，我們進第二階段：我們從作家回溯社會。我們知道，書籍常隨着風習，造成好的或壞的一切之表現上的社會生活所反映之鏡。我們又有常由那社會環境所形造的作家之影像，在我們之前。這樣，綜合社會，考察社會底，道德底，或宗教底生活，就不是那麼容易的事了。根據書籍的人物，根據其行爲和言語，我們想像得到生活變化于作者之周圍的現

實底人間。

但是我們的分析，並不就此而止，我們還要進第三階段。這恐怕是最嚴密最困難的。我們深入洞窟之中，想知道什麼是建築全體之基礎：因爲已經知道社會之社會底，道德底，及政治底生活，於是我們自問，經濟基礎是什麼，由此而生的生產關係如何，經濟底構造如何，它分裂爲幾個階級，而相互間關係又是怎樣。

這樣，以巴爾札克之人間喜劇，我們回溯到十九世紀前半之法蘭西社會，資本主義之發生；左拉之 "Rougon-Macquart" 引導我們于資本主義已在進步階段的一八七〇年代之法蘭西社會。"Grandeur et Décadence de César Birotteau"(愷撒畢羅托之興衰)，使我們知道巴黎之商業組織。"Germinal" 教我們以'第二帝政'之下的階級鬥爭。

同樣，我們在感情教育，金錢之問題及惡之華背後，在佛羅貝爾，仲馬和波泰萊爾那麼豐富那末多彩的創作背後，看見十九世紀後半之法蘭西人潛伏于暗中的東西。這使我們參加于他的日常生活，他的勞動，他的喜悅與煩惱，他的感情，他的戀愛中。

Maurice Barrès說，'我向雅典之大理石，期待關于脊使這社會有生氣的強有力的生活，又關于上帝祖國和自然，有所教我'！如果雅典的大理石能夠將這些一切的事啓示我們，則我們從書籍中更可期待告訴我們，人類以如何狀態而創作，他們如何生活如何思維了。

但是，細微的詮索已經很多，學者式的定義已不可勝數了。稍爲迴避可悲的現在，遠眺光輝的將來罷。

在今日文學之混沌之中，在極端個人主義之中，在細微末節與背叛

之描寫和異常的病的行爲之探索中，在意見與文體之最不調和又最異質的思想之這整個錯雜中，人們已經可以窺見將來的進化，可以認出新藝術之萌芽。

我們向集團藝術方面前進，日益明瞭地表現出來了。

這藝術，將美麗地開花，於是歌詠解放于那束縛的人類之喜悅與煩惱罷。那將是表現人類羣集之集團的戰慄與深刻的感情，高揚勞動之光輝的美罷。人類在那時，是進了作數千年來進化之到達點的新階段，藝術與生活之結合，理想與物質之完全的融合之階段罷。

（註一）這話大概是法國啓蒙派學者所說，忘出于何處。不過，俄國楊列寧格夫研究專家吳理夫遜(S .Y. Volfson) 教授在所著辯證法底唯物論中說：'必須正確地瞭解生產基礎和各層思想築物之間的關係問題，尤其因爲現在人們還往往將歷史底唯物論看做是復興"先生活然後研究哲學"之理論和價值根據經濟來解釋整個人類歷史之理論……'——編譯者註。

（註二）Tolstoi：Que'st que l'Art?(藝術論) Paris, Calmann-Levy, traduction-Bienstock, P. 219.——原註。

（註三）"Le Jeu des passions saisit le spectateur.

Il aime, il hait, il pleure, et lui-meme est acteur."

(L. Racine. Epître a M. de Valincourt.)

（情熱的作品，攫住觀客。

他愛，他憎，他哭泣，他自已也是俳優。）

（拉奧致華蘭枯爾氏書）——原註。

（註四）Guyau: Les Problèmes de l'Esthetique Contemporaine（現代美學之問題）, Paris, 1913, Alcan, P. 26-7.——原註。

（註五）Sainte-Beuve: Nouveaux Lundis,（新禮拜一）tome X, Paris, 1868, Calmaun-Levy, P. 122.——原註。

（註六）'埃及豌豆'原文係"le Pois Chiche", 卽英文之"Egyptian Pea"及"Chick-Pea", 南歐及其他地方的一種食用小豆。Chiche=Chick, 原爲小雞, 法文則爲鄙吝之意。故直譯應作'埃及豌豆'或'雞豆''雞眼豆''泥豆'(黎豆?), 蓋指雞喙拳曲, 面目委瑣, 其貌不揚之意也。

（註七）Charles Rappoport: La Philosophie de l'Histoire, 歷史哲學, Paris, 1925, Riviere, P. 134-135.——原註。

'文藝創作之機構'係伊科維奇史底唯物論之光所見的文學中之第四章。伊氏受法國正統批評家之影響甚深, 所論雖不無可議之處, 但大體上解釋文藝創作之構成, 尙爲簡要, 尤無樸列汗諾夫所笑的Marxiats的機械論之狹陋。此書已有五六種漢譯, 本無再譯之必要, 但爲供閱者連類參考起見, 爰將從前未發表的舊譯, 附載于此。後面之'結論', 乃伊書之Conclusion, 不僅是伊書之總結, 也可借用爲本書之結語, 因爲是講的文藝研究之步驟, 所以擅自爲它加了一行小字。此短章中論文藝作品研究之階段（一般地, 一切藝術也可以適用）, 亦與前面對照：因前篇係述創作之過程, 社會——作家——作品, 文藝研究卽由創作過程之還原, 達與作者之交合, 作品——作家——社會, 最後對于社會各方面作詳細之分析。故一併譯出供閱者諸君之參考。自然, 這只是一個原則大綱和Suggestion 而已, 文藝之研究, 尙須待讀者之三反與深入焉。又拙譯係以日本石川湧之譯本爲主, 參照1929 Paris Marcel rivière之原本譯出, 于此聲明。——編譯者。

政治底價值與藝術底價值

平林初之輔作

——馬克斯主義文學理論之商榷——

一

哥白尼唱地動說，而將他的地動說以系統的理論加以說明者，又少不得牛頓。然而在今日，小學生都懂得萬有引力公式。那麼，二十世紀的小學生都比哥白尼優秀了。

石造建築是比木造建築更進步的建築，某西餐店是石造的建築，法隆寺是木造建築。那麼，某西餐店的建築比法隆寺要更超勝了。

這些的論理並不矛盾。然而由這論理引申出來的判斷，一定不能令我們首肯。這理由無須說明，無論何人一想一看，就可以明白了。

不過，在如次命題中所遇着的問題，就不止這樣簡單。

但丁的作品，沒有含着無產者意識形態；辛克萊的作品，則充滿無

產者底'意德沃羅幾'。那麽，但丁的作品在藝術上必較辛克萊的作品爲劣了！

如果但丁太舊了，那麽就換作託爾斯泰，或是雨果，或是斯特林堡也都是可以的。

是的！有人要贊成這意見而這樣回答罷。藝術作品底價値，是依其作品所有的意識形態而決定的。只有能帶給利益於無產階級之勝利者，才有藝術作品之價値。

不是！有人或者要這樣回答罷。意識形態並不是決定藝術作品全部價値之要素。而所謂爲無產階級之勝利而有所貢獻者，是與藝術本來之性質全不相干的！

這兩種見地，在最近，不僅是使馬克斯主義文學理論與正統派文學理論尖銳地對立的；卽在馬克斯主義文學理論之營陣內，也是使意見發生分裂的問題之焦點。我們試就其他藝術問題稍加觀察，也可想到關於文學作品評價之標準的許多議論，也都是以這問題爲中心而起的。

這麽樣簡單的問題爲什麽發生這樣多的議論呢，許多人要覺得是不可思議罷，雖然如此，事實却是這樣。

我想，這不可思議，是因馬克斯主義作家或批評家，他一面是馬克斯主義者而同時又是作家或批評家這樣二重性而存在的。馬克斯主義者評價文學作品，總是以政治底教育底標準；而作家或批評家評價文學作品，最後總是藝術底標準。想把這兩個標準調和統一，遂發生馬克斯主義批評家或作家之新的努力，於是紛紜地意見之分裂也因而生了。如日本大衆文學問題者，也祇是這現象顯著之一。

馬克斯主義不單是政治學說，經濟學說，而是一個世界觀。如果這

名詞可以，那麼，可以說是一種'哲學'。所以，馬克斯主義係對於人間界一切現象可以運用的統一解釋和'觀點'，是不消說得的。然而，所謂'可以運用'者，並不是說，現在實際上我們已經有這種完全了的形態的東西，可以應用。馬克斯主義者之任務，和被授與了一部完全了的法典，而將一切事象都照這來判斷的司法官之任務，完全不相同的；而是要通過日常鬥爭，自己來完成這個法典。'原理麼，已經有了；以後即其應用而已'，關於所謂文藝作品評價這樣的問題，我們現在自然還沒有像這麼樣的一種天經地義完全無缺的法典；又，就是未來永刼，也不必費心要有這樣一種東西罷。這理由，不單是因爲優秀的馬克斯主義者還有其他重大的任務，而是問題之性質上根本不會有這種東西。

不過，這裏有一羣人；這些人們覺得這政治底價值與藝術底價值能夠像兩條直線似的，完全重合起來。勝本淸一郎氏把這稱爲所謂'社會底價值'。而社會底價值就是藝術底價值，把所謂社會底價值以外還有藝術價值者認爲一種迷妄；而將所謂藝術底價值，完全一筆勾消了。藏原惟人氏在這一元觀範圍以內，想來也可以說是與勝本氏同一意見的（註一）。

馬克斯主義是一種世界觀，不過，最迫切的目的，還是要在以組織的無產階級奪取資產者政權這政治底一點上，將無產者所有力量集中起來。所以，文學藝術也是爲達到這政治底目的所必取的手段。文學作品由這視角來看之時，則不外是作爲直接間接之宣傳或煽動手段的意思。這在政治上是完全正確的解釋；則在馬克斯主義政黨關於藝術底Program上，不得不規定藝術作品之價值，依其貢獻於無產者之勝利程度之大小而估定，很是當然之事。而黨將其旨趣傳達於又命令於爲黨

員的作家及批評家，自也是當然之事了。什麼藝術不是手段呀，文學不是宣傳之用具呀，由藝術和文學之立場高叫這些話是沒有用的。因爲無產者之解放，勝利，是絕對重要之故。

在馬克斯主義批評家所取的作品評價之根本標準，因此遂成爲純然政治底標準。馬克斯主義作家及批評家首先不能不承認這個標準。無論他是怎樣一個優秀的批評家和作家，在拒絕這根本標準之刹那，他也不成其爲馬克斯主義作家或批評家了。爲什麼呢？因爲他在是一個藝術家批評家之先，非是一個馬克斯主義者不可。藝術底價值，在他也就非使其附屬於政治底必要不可。

拿實際的作品，例如柴霍甫的作品爲例罷。柴霍甫是一個優秀的作家，這是殆無異議的事實。然而他的作品從所謂革命之擁護底政治必要上說，則不是好作品也未可知。倘當此之際，他的劇曲爲馬克斯主義批評家加以嚴厲地批難，以無產者國家權力禁止其上演，殊非意外之事。而這禁止，在政治上完全是正當的。不過，由這政治形勢之變化，由國家權力之命令和政黨之決議，柴霍甫作品之藝術底價值，就將一夜之中消滅歸於烏有麼？

不！我這樣回答。而我想，誰也不得不這樣回答的。不說柴霍甫，就拿波特萊爾或愛倫坡的作品爲例罷。這些人們的作品，對於無產者之勝利毫無所貢獻，是誰也沒有異議。在這些人們的作品中，無論在什麼地方也是找不出一點什麼東西足以一般地促進策勵人類之幸福的。不過雖然如此，就能說這些作家在藝術上什麼價值也沒有麼？由這些作家所描寫的頹廢性不健康性，爲無產階級之鬥爭——自然，一般地是爲人類向上之進步——甚至於有反效果，而我們對於這些作品猶認其有多少

藝術價值的，又是什麼原故呢？

在這裏，要持一元論就是一個難於解釋的謎。

性急的讀者要以為在這裏我是為否定藝術作品之政治底價值，或抱着將其減弱的企圖而發這樣議論也未可知。然而我的意圖恰恰相反。為正確認識文學作品之政治底價值，而為確認其重要性，我們首先要把這從藝術底價值分開。倘若要把這一下統統緊縛包括在所謂‘社會底價值’之包袱中，則無產文學哩，馬克斯主義文學哩，其特殊性將不能不消滅了。

普羅特利亞文學或其別名或為其一部分的馬克斯主義文學，是受政治規定的文學。是政治之監督領導（hegemony）之下的文學。這事實，馬馬胡胡地欺瞞或糊塗抹煞是不行的。從藝術或文學出發，想將馬克斯主義文學無產文學合理化底企圖，是不能不完全爽快地拋棄乾淨的。因為馬克斯主義將藝術或文學作為社會現象而加以解釋是可以；而藝術與文學為馬克斯主義所命令所規定，做政治鬥爭工具的契約却是一點也沒有的；不過只有無產文學或馬克斯主義文學纔有這義務而已。無產文學不是站在藝術之立場而是站在政治之立場，不是根據文學論而僅是由政治論出發而合理化的。

這關係，就是盧那卡爾斯基(Lunacharsky)我也覺得說得過於粉飾，婉曲地牽強了；但是要以為把這關係明白地說明，至少就把無產文學之存在理由弄薄弱，這却是大錯的誤解。這樣說者，理由很簡單，就是因為：我們與其在階級與階級以壓迫者與被壓迫底形勢對立的社會，讓他依然存在，聊把文學享樂，不如卽令使文學之發展一時遇着多少的障礙，也要將階級對立消滅；因為要不惜犧牲其他一切，滿足迫切的政治

要求。這事實，在有產文學發生之際也完全是一樣的。有產階級在奪取其霸權前進之際作爲其進行曲而發生的政治文學，以及在資產階級革命正酣之際，由歷史上看來一時現出文學之衰頹期，這等等的事實，充分說明了。以爲有產文學是愛與和平之中，平靜而清朗的簫管（clarionet）之音中發育的，那就大錯特錯，而是從血與爭鬭之中所戰取的。

而由勃興期之有產階級血肉淋漓所戰取的文學，作爲國民文學，在成熟期資產階級之手，完全以和平與愛之象徵似的而被崇拜；歌德，釋勒(Schiller)雨果等等就是如此。勃興期之資產階級不是一個階級而是全人類的代表。所以，這時期的文學，可以說是人類底文學，是國民底文學。這樣說的，是因爲無產者之成爲一個階級顯明地成爲對立，而資產者露骨地表示其階級底性質，是這以後發生的事情。在這意味上，勃興期之有產者文學，與其說是屬於資產階級，倒不如說是多屬於無產者了。德國梅林（Mering）之 Lessing 論（按：梅林爲德國近代最大之馬克斯主義理論家，關於文藝及德國文學之著作頗多，日本有川口浩所譯其文藝批評集世界文學與無產階級——譯者），在這一點上可說是與我的主張相通的罷。順便在這裏說一句：日本之國民實在還沒有値得稱爲國民底classic 這樣名字的作家。紅葉，露伴，逍遙，蘆花，漱石，獨步——在這些作家之中，說這就是代表近代日本作家的人怕沒有。這固然因爲偶然在日本還沒有天才作家之出現，此外則由於現在日本資產階級沒有經過作爲一個十分革命底階級之鬥爭，與封建勢力妥協，而在其庇護之下發達而來的。

二

所謂爲無產者勝利而有所貢獻必定成爲馬克斯主義文學之評價之基礎，由上之說明想來已經明白了；不過馬克斯主義文學在作爲'文學'上面，僅此是不夠的。因爲共產黨宣言不能說就是最優秀的藝術品。

於是，隨着這根本原理，許許多多小原理也成爲必要。例如，文學作品不是僅僅解說某政黨之綱領似的，而應該創造新的什麼東西咧，或者，露骨地表現某種觀念的作品是不好的作品咧，就是這種種小原理理。這些諸原理是與馬克斯主義，政治都沒有關係，而一般地與藝術或文學有關。在這裏，可以明白盧那卡爾斯基的thesis，或一般馬克斯主義文學理論體系，是由像這樣兩個部分——政治底部分與藝術底部分成立。更有進者，這兩個部分並不是以適宜程度好好地配合連結起來，而是以政治部分絕對立於上位藝術部分立於下部這形勢而結合的。把這結合的方法變更倒轉一下，在馬克斯主義文學的名義上是不能許可的。

這事實關聯着許多實際問題。例如，將政治底原理與藝術底原理並立於同一平面，企圖雙方保持同等價值之時，於是折衷底理論就發生了。某作家某作品鬪爭底精神與階級觀念形態雖然稀薄，然在作爲藝術品可無害其爲出色的作品。不過當此之際，無論有如何藝術底的價值，要是當作馬克斯主義文學來看，總不能塡補其鬪爭精神之缺如罷。只要缺着第一義的根本的東西，這作爲馬克斯主義文學作品也總不能不被評價得低罷。

又，假如一個馬克斯主義者，例如托洛斯基(Trotsky)作了政治上全無價值的詩。河上肇博士看見花呀蟲呀詠了一句與政治毫不相干的俳句。這時候，因爲托洛斯基和河上肇博士是馬克斯主義者，就以爲這些人的作品都是馬克斯主義文學作品，就完全錯誤。至於，如某作家加

入馬克斯主義藝術團體，那麽，那作者以前的作品都是布爾喬亞文學作品，而自翌日起就翻了跟頭，一切都變成了馬克斯主義作品了，……像這一類的思想，更完全是小孩子似的思考。由馬克斯主義立場而作文學批評，常常首先不能不以政治見地爲根據罷。在這意味上，政治意識之弛緩，在馬克斯主義文學作家是致命傷。'意識形態雖然混沌，然在技巧上是優秀的'說這樣的評語，在馬克斯主義作家是太不名譽的。因爲這作爲一個藝術家是這作家前進的意思，然而作爲馬克斯主義者就是後退的意思了。

但是，問題還不僅乎此。以上是說的關於馬克斯主義批評對於馬克斯主義作品的關係；然馬克斯主義批評不是馬克斯主義作品，對於廣義的一般文藝作品應該取如何的態度呢？

嚴密地說，非馬克斯主義作品之政治價值由馬克斯主義評價是等於零，因爲反馬克斯主義作品之價值爲負的原故。例如芭蕉之句'蒼鬱的古池呀，青蛙躍入池水的聲音'，由馬克斯主義底評價，其價值不能不看做等於零。然而，一切作家幷不限定都是馬克斯主義者，馬克斯主義是什麽東西完全不了解的作家也不可勝數。

當此之際，馬克斯主義批評家如果想嚴密地完成其機能，則不能不將對於這些作品的評價退讓愼重一點。而嚴密地說，不能不拋棄所謂批評家的立場，而立於一個分析者之立場了。樸列汗諾夫（Plehanov）與列寧之'託爾斯泰'批評（按：樸列汗諾夫與列寧論託爾斯泰有馬克斯主義文庫十八卷中之 Lenin \ Plehanov, "L. N. Tolstoi im Spiel des Marxismus"——譯者），大部分——雖然不完全是——是以分析者之姿態而出現的。若是這時候完全拋棄政治的尺度僅從事於表現與形式之

批評，則那時這批評家不是做一個馬克斯主義底批評，而便是文藝批評的意味。

更進一層，對於反馬克斯主義思想表現得很強的作品，馬克斯主義批評家應該僅和其作品所表現了的思想作戰，指摘其謬誤，而竝全力克服之。而除此以外一點也沒有關心的必要，倘若心醉於這反馬克斯主義作品之美，於憧憬其藝術底圓熟之餘，將而它賞揚讚歎，則馬克斯主義者於是退場，而僅交替爲文藝批評家了——這必須這樣解釋才對。

我的說明我也知道是太機械，非實際了。不過，這因爲我僅僅是說明這原則底理論；在說明原則之際，舉最典型的因此也是最極端實例，在理解上最爲適宜。

最後，我打算將我自身的所謂'懷疑底'立場順便逐條說明，乞大方之教範。尤其是願求教於我所最尊敬的藏原惟人勝本淸一郎兩氏之前。

首先，第一預備告白我對於現在之馬克斯主義文學理論取懷疑態度這個事實。（不過，爲將來主張必須申明者，我不是懷疑任何眞理的skeptic。所謂懷疑家這名詞，因成了 skeptic 的譯語，恐被誤解，特聲明一句。）

第二，我不是對於就我所知道的（雖然是非常淺陋）馬克斯主義之一般理論取懷疑底態度的意思。我是對於馬克斯主義與文學作品之關係問題取懷疑底態度。就在這裏我想簡單說一句，就是對於那樣新的未解決的問題存疑者，一般地在理論家也是不得已的事，這不是壞事情，倒是有希望的態度；反之，就是這才可以避免太草率地定立不完全的眞理正教（orthodox）：我這樣想。

第三，我不能脫離前面縷縷長述的政治價值與藝術價值之二元論。

在這裏又尤其不能不申明者，所謂'藝術底價值'這術語，我不是將它解作神秘的先驗的東西；而相信這是由社會所決定的。不過相信與馬克斯主義意識形態和政治鬥爭沒有直接關係而已。

第四，雖然，我以爲當批評文藝作品僅根據我所解釋意味之純然的政治評價立論是不行的。這事實，是承認馬克斯主義之一般理論上的事實。一面承認馬克斯主義之眞實性，我一面爲非馬克斯主義作品含有的魅力所動。而在這爲其魅力所動上，不曾將這亦裸裸地告白了。這一點是最爲重要；不過，我所說的倘是眞實，那麼，我相信政治底價值與藝術底價值就不得'調和'了；相信統一兩者的理論不會有。馬克斯主義文學理論，還不是兩者之統一，而是使藝術價值附屬於政治價值，是把前者放在後者領導監督之下，是以力，以權威將兩者結合起來的。

倘是這樣不錯的話，我相信現在之馬克斯主義藝術理論，是一種政策論，是一種政治論而不能命名爲藝術論。所以，我覺得把有幾分嵌木細工之感的現在馬克斯藝術論解體，將政治底部分與藝術底部分各各還原，將其明白地規定修正是必要的。如果馬克斯主義藝術論是完全的藝術論，則法西斯主義藝術論，帝國主義藝術論也有同等權利可能的理由。而藝術之評價不得不成爲與藝術沒有多大關係的千差萬別之尺度了。然而，藝術評價之尺度，成了所謂觀音千足千手似的多，這無異於說藝術作品之評價不可能了。

和這相反，馬克斯主義者由政治尺度而把藝術作品對社會對大衆底效果來作評價，則這問題是簡單明瞭至極的。這是政策論。不過，以藝術之名而拒絕爲人類幸福之政策論自然也是不能夠的。

總而言之，馬克斯藝術運動，關於藝術之義之修改，將藝術價值與政治價值由機械底混合做下去決計是不行的。這究竟是到政治領導之下的運動，以政治支配藝術的運動。這關係，不當以所謂政治與藝術之辯證法底統一這樣漠然曖昧的言詞說明而了事的。首先應將兩者區別，把這置於應該的當然關係之上。

這樣，馬克斯主義文學——至少在所謂貢獻於無產者勝利這味上的馬克斯主義文學——在一定時期自然必失去其特殊性是自然之理。馬克斯主義文學之價值決不因此而減弱，再重復說一次；雖然這是不待言的。

（註一）見勝本氏在三田文學及藏原氏在朝日新聞上之論文——作者。

此篇原文係平林氏在本年三月號新潮上所發表之論文，茲自其最近出版之評論集文學理論之諸問題中譯出，作者係日本'普羅文藝'理論家，最初也是現代評壇最重要的大家，原爲科學者；先係文藝戰線同人，後退出。此文發表後，引起文壇上的大戰論，成了日本今年文壇論戰的中心；至今仍聚訟未休。有暇還打算將他們爭論的意見，介紹給中國的讀者。原文很簡單明白，無須乎還說什麼；我想，這樣平實的爭論是值得正在從日本傳來的革命文學潮流高漲中的中國青年將文藝與社會眞實關係更深思一下罷。

一九二九年，十月，十五日於東京東中野。

因爲此篇小題目作'馬克斯主義文學理論之商榷'，放在這裏，乍然一看好像是在用盾來抗矛似的，似乎需稍加說明。簡單些說，平林氏並非反對馬克斯主義文學理論的，只是對他本國的馬克斯主義理論家將藝術價值政治價值混同，抱懷疑和反對的態度；而要以爲將這兩者分清，就是馬克斯主義文學理論的存亡問題，那是大錯。平林氏不但不是反對馬克斯主義文學理論，即一般馬克斯主義他也是接受的，至少，像樸列汗諾夫的分析的方法，他絕對不會反對。即無產階級文化的存在與可能，他都還抱肯定提倡的態度

（參看他的評論文集無產階級之文化及‘無產者藝術教程’中他的無產者文化概論）。自然，在他的思想中混有極大成分的實證主義思想，然對于唯物史觀之應用于文學之領域，自絕無異議。而且將這兩者結合在一起來講的，在日本這恐怕以他的論文無產階級之藝術，第四階級之文學，唯物史觀與文學（一九二一年）為最早。他這篇文章大部分是對他本國的馬克斯主義批評而發，如他在此文發表後答覆各方攻擊而發表的諸家藝術價值理論之批判一文中說的，‘我決不是低評馬克斯主義者改著文學之歷史的那有光輝的事業：確冇底唯物論的文學史之改造的價值。在一種意義上，甚至不躊躇地說，即作為文學史家，樸列汗諾夫較之泰納更為偉大。不過我作為問題者，是最近（日本這三四年來，俄國也正十二三年來）新勃興的馬克斯主義文學——意識底無產階級之作品如何評價這個限定的問題。……將馬克斯主義文學分為政治底部分與藝術底部分之時，我當然是將史底唯物論之解釋拿進藝術底部分中來考察的……藝術價值也是社會地決定的……’，‘沒有俄國馬克斯主義者那樣寬容真率的日本之馬克斯主義批評家們，誤解：承認藝術價值與馬克斯主義意識形態和政治鬥爭沒有直接關係，對于馬克斯主義是一件莫大的事情……’，已經說得非常明白了。而我還要鄭重聲明者，我決非贊成平林氏的意見，或以馬克斯主義文藝批評為不可能，不過引這比較極端的見解，供另一種極端見解以若干反省而已。

一九三〇年秋夜雨聲中補註——編譯者。（又平林氏去歲客死巴黎。留其文于此，亦紀念異國未知的友人。——1932年編竟補記。）

文藝起源論

文學是怎樣起源的?換句話,文學是怎樣產生的? 在文學縱的研究方面,這是首先要解決的問題。而且,所謂'爲藝術而藝術'與'爲人生而藝術'的爭論,也要追溯到文藝的起源。

說到文學起源問題,同時連帶的而且必須先決的一個問題就是:'藝術'的起源是怎樣?對於這個問題的答案,雖然沒有對於'文學是什麽'?的那樣繁多,然而也是議論紛紜,而且有絕對矛盾的見解。

對於這個問題的意見,可以簡單的分做兩派:第一派就是所謂藝術衝動(Art-impulse)的學說,就是從心理學生物學的見地,來解釋藝術的起源的,也可說是唯心派。第二是從藝術發生學上來研究原始人民藝術的源起,就是根據社會學的見地來講的,這可說是唯物派。現在分述於後:

一　藝術衝動說

藝術衝動說是從心理學上以人類的本能人類的衝動爲藝術根本的起源，以這藝術的衝動來解答藝術的起源的有：

第一，模倣說　以模倣衝動（Imitative-impulse）占人類本能的大部分，於是說一切的藝術，都是模倣自然和人生的。把藝術的起源從模倣上說明的，最早就有柏拉圖(plato)亞里士多德(Aristotle)，後來又有美學創始者波文加頓(Baumgarten)。這學說最初很有勢力，然不獨不能根本的解決藝術的起源，而且也不能自圓其說；如舞蹈可以說是動物動作的模倣，音樂可以說是鳥聲的模倣，但是詩文和建築呢，無論如何難說得通了。

第二，表現說　以爲人類生來就有感情，就有一種自己表現的衝動(Self-exhibiting impulse)，於是就藉了聲音，身體，語言，文字來表現自己的感情。許多心理學者更用許多實例來證明。但是單拿這學說去說明一切藝術的起源，就是其他唯心派學者也嫌他過於空洞呢。

第三，裝飾說　人類都有裝飾自己身體自己居處的衝動，就是小孩已是如此，從這意義，遂說一切的藝術，也不外是人生的裝飾。布郎(Brown)是主張裝飾說最著者。

第四，吸引說　這是說人類有給與快樂，以吸引人們的一種本能(Instinct to attract by pleasing)。從這一點說明一切藝術產生的根源的，是一般的動物學者。

第五，游戲說　這是藝術衝動說中最爲人所注意最有勢力的一說。以上四說，都只是看到事實的一部分而不能完全的說明藝術的發生，是顯而易見的；於是游戲說遂向來被當作研究的對象了。

游戲說是以人類的游戲衝動 Play Impulse)就是藝術衝動的，首倡

者為德國的康德(Kant)和釋勒(Schiller),到了英國的斯賓塞(Spencer),遂更加以科學的說明而發揮這派的見解。釋勒的意思,以為我們藉自己餘裕的生命力,尋求更完全自由調和的世界,卽是游戲。藝術就是從這游戲衝動而生。斯賓塞的意見也大致相同,他說人和動物,一有精力的剩餘(Surplus of Energy)就要隨意發洩到外面。我們平日是將精力用於必要的事物做慣了的,這時不自然的使力動作之時,則不是眞實的動作(Real action),而只是變形的動作(Simulated action)。這力的發洩的動作,就是游戲。藝術的動機,不過是這種游戲衝動而已。譬如兒童生活的全部,差不多全是游戲,要把兒童游戲發展起來,就成為藝術。如兒童的唱歌,就是音樂;童話,就是文學;積本游戲,就是建築(豐子愷先生漫畫中有一幅建築的起源,就是畫的積木游戲)。但是對於這一派學說加以駁斥非難是很多的,到了現在,已經漸被打破或加以修正了。

游戲說必然的結論是:藝術和實生活,和實生活的功利的目的,毫無關係;因為在他們的意思,藝術的動機是精力過剩的變形的衝動(資產階級功利主義的學者在藝術上又極端迴避功利主義,是很可玩味的事)。對於這說素加以否定的,第一是法國美學者居友(Guyau),美國美學者桑達耶納(Santayana)等,他們說游戲原本並不是'生活的過剩',而反是對生活必要的;沒有游戲,就不能再生新的活力!這是從美學上非難游戲說的。其次是格羅斯(Gross)希倫(Hirn)諸人的意見。格羅斯說游戲只是實生活以前的準備,不是實際活動以後的反響;希倫根本反對游戲衝動說,以為'藝術的效果,是永遠遺留着;游戲衝動的本質,是使那衝動所惹起的心的狀態乃至感情的狀態等,能遺留記載的,是幾乎沒有。'至於唯物史觀派也是反對這種唯心的意見的。如兒童的游戲,也

不過是受了成人的影響與我們祖先生活的反復，藝術衝動的解釋和純粹游戲本能說是根本沒有接着這個問題的正面。從藝術衝動（日本黑田鵬信又稱爲'美慾'）來說明藝術的起源，無論如何是難以得到圓滿的答案，是爲一般人所公認了。

二　藝術起于生活必要說

與游戲說及其他藝術論相反，開始在藝術發生學上來探討藝術之起源的，就是下面要說到前面已提過他們的名字的德國的格羅斯，芬蘭的希倫兩氏的主張。又德國格羅塞(Grosse)在其名著藝術之起源(The Beginging of Art)中，更輝煌地實證原人藝術起初都是出于實用的動機後來才附以美底意義。他們要從人類學人種學社會進化史來研究這個問題，不願在唯心論的窄巷中兜圈子。格羅塞指明解釋藝術最大的缺點，就是太不注意原始民族藝術之產生出現發達的問題，以致藝術的本體與生命，尚在重重黑暗中。他們共同的意思，就不承認藝術衝動與所謂游戲本能是同一的東西；又根本反對藝術是以藝術自身的目的而生的非功利的動機的產物，而確定藝術最初是由最實際的非審美的目的而產生的。

格羅斯教授的主張：所謂游戲，實在是在生活上有最重大必要的意義，換言之，卽是'實生活的準備的階段'，都含着有'未來'在。人和動物在幼小時所以作各種的游戲，其實是本能地做着將來所必要的各種身心的活動——做着將來活動的準備的實習和訓練。小貓弄球，小孩爭鬧，都是未來生存競爭的'準備'。小女孩抱着傀儡，是一種遺傳的本能性，作爲將來育兒的'預備'（斯賓塞派則以爲只是一種習慣變形行爲）。原始人

野蠻人羣聚歌舞，亦不僅是什麼 Play-impulse, 而是將來和敵人戰爭的團體運動的演習。

希倫教授同樣的在他的藝術之起源(Origins of Art)中說：

'仔細研究原始時代某種族的裝飾品，可知現在我們作爲裝飾看的東西，其實當初對於某種族，都是有極實際的非審美的意味的。如武器，家具等的彫刻，文身，編物的模樣等，人都以爲是純粹審美的藝術衝動的產物的大部分；在今日，都可以作含有宗教的象徵，所有者的符號來說明了。這和原始裝飾系統研究的進步，同時使這說明成爲有效的例證，日益增多。'

'不僅裝飾品，卽在原始文學戲曲研究上，也得到這樣的同樣結論，野蠻人的舞蹈，如北亞美利加印第安族，黑人等的舞蹈，我們以爲是最原始而除了藝術的目的之外再沒有別的罷，然而實際上也不僅是藝術衝動的產物；他們是用了這舞蹈，練習射擊日常捕獵的鳥獸！這舞蹈的動作，就是他們捕獵鳥獸的動作了。所以，他們的舞蹈是含有最實際的意義的。同樣，原始人一切藝術，莫不是由非審美的目的而成就的。'

在格羅塞書中，這些意見更詳細而豐富地展開着。

他們對於一般藝術的起源的見解是如此，自然文學也是和實生活應有密切的關係，而不單是一種心理的藝術衝動所產生了。這主張，不僅是推翻了唯心派的藝術起源論，而且爲了'爲人生而藝術'的主張張目。

三 唯物史觀之藝術起源論

格羅斯與希倫的學說，雖然是把藝術放在社會學的立場上，但不曾

注意到社會的經濟程序與藝術作用的關係。格羅塞雖然做了一個壯大的研究，然而沒有給我們一個明白正確的結論。到了俄國的樸列汗諾夫(Plehanov)馬克斯主義文化批評家藝術理論家，科學社會主義的美學的創始者，才給了我們新的唯物藝術史觀。

樸列汗諾夫指明這個問題研究的正當方向，不僅應根據生物學，並須根據社會學，應當從達爾文轉到馬克斯，應當在原人生活狀況，經濟狀況，社會情形中，尋求藝術的本原。拋開了原始的經濟組織，想去尋求原始藝術的產生，只是墮入抽象的形而上學的五里霧中。

唯心的藝術論與唯物的藝術論的中心問題，就是要追究所謂'游戲'與'工作'究是若何的關係——游戲先於工作呢？工作先於游戲呢？釋勒斯賓塞派的藝術定則，是肯定游戲是人類本能，自然游戲是在工作之前。所以布赫爾(Bücher)說：'家畜之馴養，最初不是由於使用動物，而是由於人類自己娛樂而豢養，農業的進步，各處都是先從文身，黥面，穿耳或殘損肢骸的時期開始。此後才漸有文飾，假面，繪皮，象形文字等和其他業務的準備……所以，技術的應用，全是為着"玩意"而已，不過漸歸於實用罷了……游戲在工作之先，藝術在有用物體的製造之先。'

樸列汗諾夫指明這種推論的錯誤，原人游戲是實利的作用，決不是什麼'玩意'，決不是'閑散空虛的娛樂'。他又指明：原始藝術是在共同生活中產出，是社會的現象，是社交的產品；不是個性的現象。我們如不明白原始人是一種團體生活，就不能明白他們為什麼要做那些游戲。所以他告訴我們：工作是藝術的本原，最早最初的藝術是直接受經濟的影響而發達，原始的藝術無不反映並且受規定於原人社會狀況。原始藝術的主要目的，是為了省勞致用的需要。原始的圖畫是符號，加添文彩却是

後來的事。舞蹈，歌謠，詩，發生在經濟活動程序中，也是隨着叫號的動作，與協和的語言變化出來的。原始狩獵民族的戲劇，帶有動物啞劇的性質；農業民族的戲劇，亦是表現他們的農業狀況：原始戲劇無不是表現他們的社會狀況——經濟狀況，已是爲一般人所公認的事了。在原始社會裏，人類生產勞動，直接影響他們的宇宙觀和藝術，所以新錫蘭島土人唱歌，是表現他們的耕作；澳大利亞土著女子的舞蹈，是她們採取草根的運動的再現；野蠻民族的少女的舞蹈，要叫唯心派藝術家看來，必說是天生藝術衝動罷，但是她們的舞蹈實是模做她們看見過的人如母親或同族女人的舞蹈的，如叫她們生下來，就同他們生活隔絕，把她們閉在一個房子裏，恐怕就絕不曉得什麼舞蹈了。然而她們的母親或夥伴又是從那裏學得舞蹈的呢？那就是她們採聚草根的運動的一種再現的動作（譬如詩經關雎的'參差荇菜，左右流之''參差荇菜，左右采之''參差荇菜，左右芼之'也就透露此中消息）。丘克遲（Chykch）民族的繪畫，完全是他們狩獵生活景色的表現；自然這民族是先從事狩獵，後來才有繪畫。如果要用'藝術衝動'來解釋，那末，何以他們的藝術衝動限制於他們狩獵生活的表現呢？所以樸列汗諾夫說：'工作先於藝術，大概人類最初以實利的眼光看物體與現象，不過後來以自己對事物和現象的關係，才發生美學的眼光'。

樸列汗諾夫又在他的馬克斯主義之根本問題中引華拉雪克（R. Wallaschek）關于原始民族演劇的情形，以證明原始的戲劇，'所表演的都是生存競爭上絕對必要的日常生活的事實'：

'……這種表演的對象是如下：(1)狩獵，戰爭，捕漁，划船，動物生活及習慣，動物啞劇，假面舞戲（仍舊是表演動物的）；(2)家畜生活及習

慣;(3)各種農業勞動,舂米,磨粉,打禾,收穫,摘葡萄。'

以上(1)是關於狩獵民族的,(2)是關於牧畜民族的,(3)是關於農業民族的。所以樸列汗諾夫的藝術起源論認為藝術是受經濟活動的影響,原始勞動者的技巧動作的情態是表明有用物體的製造,是在社會學上找得確實的根據而顛樸不破了。

說到這裏,恐怕有人要質問道:'藝術這樣受經濟的影響,那現代社會的藝術,都可以用經濟來釋得通麼?'且慢,樸列汗諾夫早已指明,在分成階級的社會中,生產動作和藝術就沒有直接的關係,所以從藝術的起源轉到藝術的發達,就離開直接的經濟藝術觀,通過心理學的因子而研究藝術了。這在馬克斯主義之根本問題中有詳細的說明,因與本題無關,所以就不費詞了。(用馬克斯的唯物史觀來研究藝術,實在是一件有意義的事,恐怕只有正確的應用唯物史觀在藝術上,才能得到確實的結論。最成功者,自然是樸列汗諾夫,他是用了馬克斯主義的燈,照澈文化的全部。中國高談馬克斯主義辯證法唯物論的學者似乎是很熱心的,但只是空嚷一些什麼'普羅列塔利亞''意得沃羅基'而不作一點切實的研究,我覺得實在可惜。——這是一九二八年的話——作者編時補記。)

現在還要附帶介紹一下的,就是美國社會主義藝術論家辛克萊(Upton Sinclair)之藝術起源論。他在他的名著Mammonart的第一章,從藝術故事的講藝術之起源,異常特別。他講阿嶷(Ogi)那最初的藝術家,怎樣在打了野牛之後,半意識的畫出野牛的形狀,怎樣後來這種魔術引起全部落的注意,怎樣後來便做了宮庭的藝術家(此書已由郁達夫先生繙譯,第一章已譯登北新十號,讀者可參看,茲不贅)。辛氏雖然不是一個純粹馬克斯主義者,而且他自己說是用心理學來說明藝術創作的

經路，而且他這篇文字不是一個科學的說明而是藝術的敍述，自然不能當作藝術起源的唯物的解釋的正當根據。但是辛氏是站在階級鬥爭的觀點來解說藝術的，所以大體上還是和樸列汗諾夫的說法可以相通的。他說：'藝術本起源于人類想把實在(Reality)來表現的努力；第一就爲想把實在招回在自己腦裏，第二就爲想使旁人也能把實在理解。阿嶷因爲想久食野牛之肉所以不得不去想種種之法把野牛之肉藏之久遠，同樣的他也因爲想因閑時追想野牛的形狀所以不得不把野牛的記憶保牢。他把野牛肉分割出來招他的同族來大宴，因此可以得到利益和榮名，同樣的他也想以一張野牛之畫，或一段狩獵之談，或一曲獵歌，或一場再現狩獵之舞，向他的同族博取榮名和利益。這樣如上所述我們看到藝術的起源有兩種動機，而第二種尤其是社會的成分很重，所以簡直可以說是社會的動機。藝術中的主要動機，正是這一種想把自己的觀念和感動傳給他人的衝動，而藝術品的偉大與否，也靠這判別原素來決定的。'

他在第一章阿嶷的故事裏，敍述阿嶷怎樣把那魔術的野牛再現，怎樣作了宮庭畫家，怎樣技術進了步，能夠畫出各種人物和獸以及做會了用木頭白石彫刻長老們的形像以後，他又說：

'……同樣的阿嶷的子孫學得了能模做野鳥鳴唱的聲音，所以他們能將初戀時的感動重喚回來。他們又學得了能模做雷鳴和棍棒在戰時怒擊的聲音，所以他們能將狩獵及屠殺的光景，重新宣揚出來。

'同樣阿嶷的子孫學得了他們的模擬狩獵的冒險的演出。所以被音樂來一感動，他們能在篝火的周圍跳舞起來，把他們的棍棍刺入魔幻的野牛身上，見牠倒了他們也會歡呼起來，幻想的肉塊的滋味，他們也會在嘴裏舐吮的。'（借郁達夫先生譯文）

辛克來又這樣的說明音樂跳舞戲劇的起源。

辛克來這樣解釋藝術之起源，也是很近情理而值得玩味的。自然是先有了'實在'，後來才有'實在'的表現與再現；自然是先有野牛的獵擊，後來才有阿巍把野牛藉想像表現出來。

四　祈禱勞動與原人的夢

下面要講的，是日本樹川白村博士對於文藝起源的說明。廚川氏不是個社會學者，而且是根據弗羅以德（Freud）一派的心理學說來解釋文藝的人，但以他深富學識與銳利眼光，在他的苦悶的象徵中文學之起源一章裏，給了我們異常滿意的解答。

他說一切東西的發達，是從單純趨向複雜。所以要明白或一事物的本質，便該先去追溯本源，回顧這在最單純而且簡單的原始時代的狀況。

生命力受了壓抑而生的缺陷和不滿，是人類懊惱苦悶的根源。所謂生活者就是尋求彌補這缺陷與不滿。文藝就是這苦悶的象徵。這是他對於文藝的根本意見。

爲想解脫那抑壓所生的苦悶，尋求暢然的自由生命的表現，而得到'生的歡喜'起見，原始時代的人類怎麽做了呢？

於是他就說：

'表示歐洲中世培內狄克（Benedikt）派道院的生活的話裏，有一句是"祈禱與勞動"（Orare et Laborare）。……和這相仿的事，也可以想到作爲人類而過了極簡單的生活的那原始人類去。就是原始時代的人類，爲要滿足那切近的日常生活上的衣食住之類的物底慾求，去做打獵耕

田的勞動，而反一面跪在古怪的異教的神們的座下，向木石所做的偶像面前叩頭。在這時代，作爲生命宇宙的發現，最顯著的牽惹他們的眼睛有兩樣。換句話，就是他們將這兩者作爲對象，而描寫其'夢'。這兩者就是日月星辰和作爲性慾的表象的那生殖器。在露天底下起臥，無晝無夜地，他們仰看天體，於是夢着主宰宇宙的不變的法則，和無始無終的悠久的世界；也認知了人類所無可如何的絕大的無限力。又轉眼一看自己，則想到身內燃燒着的烈火似的慾望，以性慾爲中心，達於白熱點。在爲人類的生活意志的最強烈的表現的那食慾和性之中，他們又知道前者即使不完全，也還藉勞動可以得到，後者的慾求却尤爲強有力的東西了。因爲在兩性相交而創造一個新的生命，藉此保存種族這一個事實之前，他們是不禁生了最大的驚歎的。

'他們將這兩個現象放在兩極端，而在那中間，夢見森羅萬象，對之讚頌，禮拜。唱讚美歌，誦咒文，做祈禱。將自己生命的要求慾望，向這些客觀界的具象底的事物放射出去，以行那極其幼稚簡單的表現。生的躍動，使他們在有限界而神往於無限界，使他們希求絕大的慾望的充足的時候，這就生出原始宗教的最普通的形式的那自然神教和生殖器崇拜來。倘將那因爲慾求受了制限壓抑而生的人間苦，和原始宗教，更和夢和象徵，加了連絡，思索起來，則聰明的讀者，就該明白文藝起源，究在那裏的罷。在原始時代的宗教的祭儀和文藝的關係，誠然是姊妹，是兄弟。所謂"一切藝術生於宗教的祭壇"這句話的意思，也就可以明白了。無論在日本，在支那，在埃及希臘，在印度巴勒斯丁，或者在今日還是原始狀態的蠻民的國土裏，這些現象都是可以指點出來的事實。

'在原始狀態的人類的慾求，是極其簡單，而那表現也極其單純。先

從日常生活上的實利的慾求發端，於是成立簡單的夢。譬如很苦於亢旱，求雨心切的時候，偶然望見雲霓，則他們便祈天；祈天而雨下，則他們又奉獻感謝和讚美。穀物畜牲爲水旱風災所奪的時候，則他們詛咒這自然現象，但同時也必至於非常恐怖，畏懼的罷。因爲他們對於自然力抵抗的最很微弱，所以無論對於地水火風，對於日月星辰，只以感謝，讚歎，或者詛咒，恐怖的感情去相向，於是乎星爪，太空，風雨，便都成了被詩化，被象徵化的夢而被表現。尤其是，在原始人類的幼稚的頭腦裏，自己和外界自然物的差別是很不分明，因此就以爲森羅萬象都像自己一般的活着，而且還要看出萬物的喜怒哀樂之情來。殷殷的雷鳴，當作神的怒聲，瞻望着鳥啼花放，便以爲是春的女神的消息。是將這樣的感情，這樣的想像，作爲一個搖籃，而詩和宗教這雙生子，就在這裏生長了。

'比這原始狀態更進一步去，則加上智力的作用，起了好奇心，也發生摹倣慾。而且，先前的畏敬和恐怖，一轉而爲無限的信仰，也成爲信賴。無論看見火，看見生殖器，看見獅子臀部通紅的地方，都想考究那些的由來，加上理由去，而終於向之讚頌，渴仰，崇拜。尋起根本來，也就是生命的自由的飛躍因爲受了阻止和壓抑而生苦悶，卽精神的傷害，這無非就是那傷害發生出來的象徵的夢。是不得滿足的慾求，不能照樣的移到實行的世界去的生的要求，變了形態而被表現的東西。詩是個人的夢，神話是民族的夢。'（以上採借魯迅先生譯文）

廚川博士的意見，上面已說得很明白。簡單說來，不外原人因爲慾性慾受了制限壓抑，因而對於他們認爲神祕偉大的一切發生祈求，讚歎，感謝，恐懼，這樣就發生原始的宗教。將這宗教的情緒，夢一樣的給以表現者，就產生原始的文藝了。廚川博士解說這個問題從'日常生活

上的實利的慾求'着眼，不落在什麼藝術衝動那一類空洞的揣測裏，是最值得我們注意首肯的地方。

把宗教看作人類社會文化發生成長的母胎，近代杜威(Dewey)一派的學者，尤其倡之甚力。圖繪發生於宗教的符咒作用，建築發達於爲神靈建築居室(廟宇及墓地)，雕刻發生於神像的修造，音樂發生於激動宗教的感情及娛神之用，跳舞最初也是宗教的儀式，至於迎神頌神的歌，祈禱的言詞，以及對神感謝讚歎的歌曲，就是後來的詩歌了。這樣想來，所以有人主張一切文化都是從宗教分化出來的。美國莫爾(Moore)也說:'藝術在很早的時期已是宗教的伴侶。'(見 The Origion And Growth of Religion)

看了以上四節，已用不着我來說什麼，讀者己可以明瞭文藝的起源應當究竟是怎樣了。不過我要說一說的，就是最值得我們承認者，還是樸列汗諾夫和廚川白村兩人的意見。藝術衝動說決不足以做藝術起源第一步的說明，而樸列汗諾夫的見解已是格羅斯，希倫，格羅塞的學說的增修和擴張而足以包括他們的學說了。

我們要首先肯定的，人類最初藝術發生與發展，大部分是起源於實用的動機——工作先於藝術。實用是藝術最原始的動因，最初的藝術是從實生活的必要而起。唯心論者要倒果爲因，要將一切的藝術的活動，都歸到先天的'美慾''美感'或'藝術衝動'；自然眞正的唯物論者決沒有否認人類是比較其他動物有特別敏銳發達的'美感'的，有高級的創造本能的，若是人類沒有這'美感'，那何以沒有阿牛阿馬阿貓阿狗的藝術呢？但是，最初決不是先有'美感'才有藝術，而反是在實用工作中，才發生美的

現象，連帶着‘美感’的對象的原素。譬如貓兒玩球，決不是貓兒有什麼‘藝術衝動’，而只是捕鼠動作的再現罷了。所以，一切藝術衝動的學說，只能作這個問題第二步第三步心理學的說明，最初的動因舍了實用的解釋以外是都很難說得通的。

自從唯物史觀出世以來，使歷史的變遷，得着一個根本的解釋。我們知道社會上層構造是受下層構造的影響，使我們更明白了文化的本質。尤其是原始人的心理，最大部分幾乎全部分是憑倚經濟活動的時候，生產活動直接地左右藝術的生與長，換句話說，(1)經濟促進伴隨藝術的產生與發展，(2)經濟影響藝術的形態與變化。

明白原始藝術的一個重要的特性——羣衆化，就更可了然於何以這個問題要回到經濟的動因了。就是文德（Wundt），也說神話是原人社會的精神的三種產物之一，古默爾(Gummere)更主張加入公共的風謠（Ballad），而且說：‘唱歌，舞蹈，和詩的本身皆由公共合作而產生，又說詩起源於羣衆而不是在技巧的情形中。又有朗格（Lang）也主張風謠是一般民衆的，其內容與來源都是非個人的，這雖是專說詩，其實一切藝術追源都是如此。正如樸列汗諾夫所說，原人的生活，不是魯濱生(Robinson Crusoe)。大概原始的藝術，是在刺激整理表現原始民族的業務中生而長的，我們現在聽了工人搬運時‘杭育！’‘杭育！’的呼聲，不也可以想到原始的文藝是在一個怎樣的情形中發生的麼？厨川白村說‘神話是“民族”的夢’，是值得我們深味的。

宗教，實在是藝術第二的母親，或者也可以說是藝術的保姆。原始人祈禱的時候，用了他們的唱歌，舞蹈，他們是希冀藉此將他們的感情傳達於超自然或物，以達到心靈的滿足以至於他們期望的滿足、其他的

藝術以及祠墓祭祀的美術皆是如此。卽如野蠻人刀柄上的大鹿與杖頭上的女人象徵，也是一種符咒作用，希求的具體的表現。不過我們要知道的，'祈禱'還是在'勞動'之後，宗教也還是勞動過程中的產物。人類並不是有什麽'宗教的本能'，原人之所以對於天地日月，星辰木石，山河大地發生驚嘆，敬禮，恐怖之情者，也無非是因爲這一切對於他們的實生活有重大的關係；他們的祈禱，無非是希求'生活'上的一種滿足罷了。

原始人類決不是什麽'有閑'階級，他們忙於飲食男女，整天的要製造生活的器具，戰爭的武器，並沒有閑情別致坐在安樂椅上創作的事情。要用什麽'藝術衝動'來說明原人藝術的發生，未免是一般養尊處優的先生們，太以己之心度人之心了。

五　最初的文學

以上將藝術發生的根本原理講了，下面所要說的，就是進一步問文藝中最初發生的是什麽——是詩，是戲劇還是小說等。這樣我們才能得到更具體的答案。

文學中最原始的形式是詩，尤其是抒情詩，這是一般學者共同的意見，而徵之於各國的文學史，亦莫不皆然的。然而詩又是怎樣產生的呢？這裏我就引用瑪鏗齊（A. S. Mackenzie）和莫爾頓（R. G. Moulton）的主張。

瑪鏗齊的文學的進化(The Evolution of Literature)一書是根據希倫等的學說，研究原始民族上的歌謠及其他文學形式的；他從社會進化史上觀察文學'在本質上是一種社會現象'。他分社會進化的歷程爲四階段，即是：原始時期(Primitiveness)，未開狀態(Barbarism)，專制主義

(Autccracy),民主主義 Democracy)四階段。他再論述這四階段的特性,以及和這些特性相適應的文學形式,以研究原始的文學。詩發生於那一個時期呢?他說詩是產生於未開狀態時期:'在原始時代,言語和文學的特徵,是"口頭的"(Oral),"模倣的"(Mimic);未開時代的文學,常比較更多的伴着詩的感情'。他又說:

'普通所謂感情,那性質是節奏的。在某種狀態中的種種感情,爲增加快感,減少苦感,用種種肉體的運動和種種叫聲,來表現他們自己。這樣種種衝動的運動和叫聲,便成了喚起肉體和聲音的自發的種種衝動的準備。當這樣的種種動作由節奏來支配了的時候,就成立了舞蹈和音樂的基礎。'

他以爲在原始文化中,音樂,舞蹈,詩歌是伴在一起的:

'音樂,舞蹈,詩歌,是象徵野蠻民族祭祀時的"三位一體"(Trinity)……'

'無論在何處,原始的舞蹈,常是合唱的;原始的詩歌,常是取音樂形式的。詩,有限定那由舞蹈和音樂來表白的種種情緒的傾向。詩,由於增進情緒的激刺和變化,增高舞蹈的快樂,使生活成爲更有執着的價值的東西。'

馬鏗齊也說所謂音樂嘍,舞蹈嘍,詩歌嘍,自然是極粗陋,簡單,幼稚的東西;然而給了原始人類是有極大的効果。

馬氏又以爲詩歌在明晰的言語沒有成立以前早已存在的:'在某種意義上,詩比明晰的言語,發生得更早。我們可以想像,在某時代中,人們曾經有過沒有言語而生活的時代;但我們不能想像,有一個肉體的聲音的作種種姿態和叫聲,而不能互相傳達感情的時代。言語,在思想方

面，在創意方面，都是進步的。最初的言語，大概是不明晰，也不合理的。後來人類的聲音成爲合理的了，再後來，便旣合理又明晰了。這樣，眞正的言語，才脫離了肉體的諸動作和姿態而獨立。'馬氏又舉現存的原人的單純原始的詩歌來作證明。

馬氏以爲，原始的詩歌比言語更多依賴音樂亦不是無因的；因爲原始人沒有明晰的言語，而他們又缺乏內省力。詩當作詩好好的成爲人們鑑賞的對象時，是明晰言語成立以後；但追溯他的起源，詩和身體姿態，音樂等密相關連的，是在言語成立之前。

馬氏又研究詩歌從最原始的曖昧狀態進至形成詩的形式後所描寫歌詠的對象。他從原始民族的詩歌中，舉出一般的題材是：狩獵，戰爭，戀愛，諷刺，勞動，青年，哀哭等。從這，更可以看出原始的詩歌，是與實際生活如何關係密切了。

馬鏗齊的意見，都是值得我們首肯的。詩是原始的文學又可以賅括一切的文學，看了他的詩的起源論，則對於文藝起源的問題，或者可以說是'思過半矣'了。

從科學來研究文學的莫爾頓的文學之近代的研究（The Modern Study of Literature)一書，也是用實地歸納的觀察，來研究了文學的進化的。

莫氏更以爲原始詩歌——原始文學，是詩，音樂，舞蹈三種的混合物，即是所謂謠舞（Ballad dance)：

'"謠舞"是文體的基本原素，是韻語，音樂，舞蹈混合而成的。但所謂舞蹈者，只是一種模倣暗示的動作，如演說家之姿勢，與我們今日所謂跳舞自然不同。文學最初產生的形式，大都是將一個題材或故事化爲韻

器，同時協以音樂，又以動作來暗示。……'

莫氏又舉舊約出埃及記第十五章第二十，二十一節所載以色列人在紅海勝利時打鼓跳舞以及反復的唱的簡單的歌，這全部的演奏，就是一種謠舞。於是他說：'謠舞是現在的詩，音樂，舞蹈三種藝術之共同的發源點。……當詩漸漸從此發達起來的時候，自然又變爲各種的體段。惟謠舞則是文學的原形質，因爲他是原始的形態，一切文體都是導源於謠舞。'(所謂'葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌闋'也當是一種謠舞。歌舞樂三者同時並舉，在我國也是很早而且已是很久的事了。)

莫氏又以描寫和表演，詩和散文，爲文學活動進行的四個方向，謠舞遂從這四個方向演進而爲六種原素。如原始文體的謠舞的成分，爲語詞，音樂，動作三者，謠舞循韻文的方向發展，遂產生史詩，抒情詩，戲曲三者；再向散文的方向運動，遂產生與這三種相當的歷史，哲學，演說三者。就中史詩與歷史，都是描寫的敍述的；而戲曲與演說，又都是側重動作表演的。莫爾頓這樣解釋文學的演進，是可以說得通的。

莫氏又進一步討論流動的文學，固定的文學；口頭的文學，書面的文學來說明文學的演進。自然原始的文學的謠舞，是一種流動的口頭文學了，因爲書契未興，詩歌僅由口頭授受；然而每經一次的口傳，就難免發生一部分的變化了。原始的文學應是口頭的，文學應在沒有明晰的語言和文字以前，這也是和瑪鏗齊意見一致的。

由此，我們也可以明瞭最初的文學，是一個怎樣的狀態了。

附記——在中國的書中，也有講到文學之起源的。他們多半是講詩，自然也只是從心理上立論。如樂記：'詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也：三者本乎心而後樂氣從之。'詩大序：'在心爲志，

發言爲詩；情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。'也是講詩歌，音樂，舞蹈同源之理。班固說：'哀樂之心感，而歌詠之聲發'（漢書藝文志六藝略）。沈約說：'夫志動於中，則歌詠外發……歌詠所興，宜自生民始也'（宋書謝靈運傳）。摯虞說：'古之作詩者發乎情，情之發，因辭以形之'（文章流別）。鍾嶸說：'氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。……感蕩心靈，非陳詩何以展其義，非長歌何以騁其情'（詩品序）。劉勰說：'情以物遷，辭以情發'（文心雕龍）。都不過是根據'詩言志'的話，說詩——或一切文學是'情的表現'而已。韓愈說：'……凡出乎口而爲聲者，其皆有弗平者乎？……'（送孟東野序）以爲文學是'不平之鳴'，是起源於'有所不平'，這自然是他老先生自發牢騷，但與廚川博士'苦悶象徵'之說，也有一點略似。朱熹說：'人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，則言之所不能盡，而發於咨嗟詠歎之餘者，又必有自然之音響節奏而不能已焉；此詩之所以作也'（詩集傳序）。所以他說詩是'人心之感物而形於言之餘。'王灼在碧雞漫志裏也說：'有心則有詩。'這些主觀的推測，說來說去不脫什麼'言爲心聲'那一類的見解。又阮元（芸台）謂：'古人以簡策傳者少，以口舌傳事者多；以目治事者少，以耳治事者多：因爲一言也，轉相告語，必有衍誤，是必寡其詞，協其音，使遠近易誦，古今易傳'（揅經室集）。這與莫爾頓最初文學爲口頭的流動的之說，亦甚相似；不過沒有作一種科學的研究耳。

一九二八年五月，在江灣。

革命文學問題

——對於革命文學的一點商榷——

一

這自然是一件很好的現象，近來所謂'革命文學'的喊聲，真是'甚囂塵上'了。革命文學的理論，革命文學的作品，風起而雲湧了。誠如蔣光慈君所云：'革命文學已成了一個很時髦的名詞'了。我們對於這些文學家的精神與用意，只有無限的同情與欣喜；就是我們對於一些'革命文學'的作品，也覺得是這樣混亂而麻痺的中國的一帖興奮劑，是萎靡頹廢的中國文壇底一種新鮮的活力，雖然這一個運動，還只是在剛剛開始而尚未結出怎樣使我們滿意的碩果來。

然而我們的革命文學家，革命文學批評家，爲了革命熱情的激動，或者還有其他的原因，遂至抹煞一切的文學，排斥一切在他們所認爲非'革命文學；覺得真正偉大的文藝，'只此一家'；所有一切'不革命文

學'，都只應該'扔到毛廁裏去'。這種精神固然大可佩服，但是革命文學的標準究竟是什麼，文學的眞價值究竟是什麼，是我們應該仔細地冷靜地討論的問題；不然，我們不獨要誤解文學作品，而且很容易在一種有權威的旗幟之下，製造出許多庸淺的，俗濫的，掛牌的劣貨了！那麼，所謂革命文學，難免又成了一種革命的八股濫調了。這將是一個何等可怕的損失！

布哈林說：'在藝術的創造上，需要自由和多種多樣的傾向……文藝要有競爭，有批評，要由無產階級的本身決定其價值。限制會使藝術性萎落。自由競爭才是使無產階級文學長成的最好的方法。……'這實在是深解文藝的話。眞是的，'在藝術的世界裏最必要的是自由'：要有精神的不羈的自由，才能產生偉大的藝術。

在幾年以前，就有許多人極端提倡'血和淚的文學'，反對別人歌詠'風和月'，以爲那是'靡靡之音'，或者簡直以爲是'亡國之兆'罷。其實，無論是歌詠'風'和'月'，歌詠'淚'和'血'，若是作者沒有眞正的生命，沒有眞正神往的心，沒有眞摯而深刻地表現人生的苦悶，都一樣的算不得文學，都不過是無聊的歎息與俗不可耐的喊叫罷了。

如果我們的文學家有志於將荒瘠的中國的文藝的園地，好好的種植開墾一番，僅僅是吶喊幾聲'革命文學'恐怕是不夠的。而且我們如果沒有把'文學'與'革命'的關係眞正弄清楚，也很容易發生許多錯誤的批判與結論；雖然我們對於'革命文學'是異常的歡迎，對於這些作家的精神與用意更是無限的敬仰。

二

文學與革命果眞如一般人所說的有那樣的不可分離的關係麼?——自然文學也不是像'象牙塔裏'的先生們把文學看做是至高無上,而與社會絕緣的神祕的東西。

'革命'是社會的突變的現象,是一個舊的社會組織到了一個臃腫,矛盾,畸形的時期,於是在這社會裏的一切被侮辱,被損害,被掠奪者不得不要起來推翻舊的腐朽的社會,而代以一個新的較合理的較自由的新社會:這樣全社會組織的破壞與建設之過程卽所謂革命。而許多思想學說,凡對於旣存的舊社會不滿,攻擊,以及對於新社會的建設有提醒,促進,帮助者,也就是革命的思潮。

文學是什麼?什麼人都知道都承認的一句話,'文學是人生的表現',就是爲一般革命文學批評家所崇拜的 Upton Sinclair 也如是說。那麼,人生的方面,是異樣的繁多而複雜,人生苦悶的根源,也恐不止是經濟的一件事體(自然是一個最重要的因素),則所謂'革命文學',自不能概括文學的全領域;文學除了教人'革命'以外,還有許多許多的事情呢!我們如何能因提倡'革命文學'之故,遂抹煞一切的文藝呢?

我們的新文學批評家有一個根本的思想,就是:'一切的藝術是宣傳'(All arts is propaganda)。因爲一切的文學,都在'有意的'或'無意的''宣傳',於是文學就成了'武器的藝術',就成了'階級的武器';於是就'應當'而且'必然'主張'無產階級的文學'。——這自然是一貫的邏輯。

但是,'一切的藝術都是宣傳',這句話似不無可疑之處。

誠然,每個偉大的文學家,表現了他自己,忠實的描寫了人生的眞實,他的理想,幻想,也就透過了他的作品而詔示我們以'未來'了。莫泊桑也說他的每篇小說背後,都有 Something 存在。但是這說作家在他

的作品中表現他的理想的這事實，恐怕是與我們文學批評家之所謂'宣傳'是大異其趣。因爲所謂'宣傳'是要宣傳某種'主義'，以及'打倒''擁護'……之類，那麼，藝術與文學不見得都爲了某階級'宣傳'某種主張了。假使文學過去的以及現在的都是'非積極的仕奉一階級不可'，則對于一個不相干的階級恐怕就是'味同嚼蠟'了；何以眞正的作品，是永遠爲人所欣賞，永遠使人驚歎，永遠深刻的感動我們呢？

一種政治上的主張放在文藝裏面，不獨是必然而且在某幾個時期却是必要的，這就是蒲列汗諾夫，馬克思主義的文藝批評家，也如此的承認。但是不可忘記的，就是不要因此破壞了藝術的創造。所以我們只能說，'藝術有時是宣傳'；而且不可因此而破壞了藝術在美學上的價值。

無論藝術是否'宣傳'，决不足以衡鑑藝術的價值。西洋文學界所謂'爲藝術而藝術'與'爲人生而藝術'兩派的爭論，恐怕不免是有些多事罷。蒲列汗諾夫關於這個問題，有一個很好的解釋；他以爲這並有什麼根本的衝突。蒲列汗諾夫的意思：如果藝術家與他的時代環境不能調和而起衝突，那裏就產生自動的藝術觀，'爲藝術而藝術'的宣傳。并且說，'在某幾個歷史的時期，不願把藝術的無價之寶投在愚昧無識的羣衆之前，應當使聰明睿智的人，高唱爲藝術而藝術的理論'。其實，當眞的藝術家高唱'爲藝術而藝術'時，他已經是尋找着新的偉大的人生了。所以被稱爲俄羅斯文學之父的普希金，一面視貴族的牢籠如糞土而從事於'純藝術'的時候，他的作品的價值也就被估定了，也就成了俄羅斯民衆的聲音了。反之，在一個時代與環境爲藝術家所信賴的時節，這裏也就有'爲人生而藝術'的謳歌；現在新俄的文壇，正是這個情形。由此看來，我們便不應當固執一個主張，爲文藝的絕對的準繩，純藝術的主張與人生派的

主張，在嚴格的意義上，不過是盾的背面罷了。而有的時期，把藝術與社會的現實遠離時，藝術反而幫助了新時代的產生。

'文學是階級的武器'，這也不是我們革命文學批評家的創見；俄羅斯文壇中'納巴斯徒'(Na pastu)派早就斬釘截鐵的肯定，'文藝的作品無論是涉及什麼的，不是爲勞動階級的武器，就是爲反勞働階級的利刃'；並且肯定，'從前的文學，都充滿特權階級的精神'。這一種徹底急進的精神雖然與我們的批評家同一値得我們欽仰，但恐不見得合於事實。Voronsky 也反對他們說：'與帝政的專制奮鬥，與黑暗的，腐敗的俄羅斯奮鬥，舊文學很有堂皇，偉大，令人欽敬的功績……'，'藝術家不應當把自己的著作，適合那備妥的雛形，不應當插入報紙的論說，應當深刻的觀察事實，表現生活，……'這話也好像勸告我們的新批評家似的。如果文學都是階級鬥爭的工具，我不知道莎士比亞的戲曲，歌德的浮士德與維特之煩惱，雪萊，渥特渥斯，勃朗甯的詩，以及其他許多作家的作品，如果我們不便下一句'毫無價値'的批判，實在是不容易說他們做了那一階級的武器。就是宣傳'愛的福音'的托爾斯泰，宣傳'新英雄主義'的羅曼羅蘭，最沉摯的人道主義作家陀斯妥夫斯基，如謂他們是那一階級的工具或武器，也實在不免寃枉。就是涉及革命的作品罷，在屠介涅夫的荒地(卽郭沫若君所譯新時代)，路卜洵的灰色馬，阿爾志跋綏夫的工人綏惠略夫與沙甯，其中所流露的思想，恐怕無論送給那一個階級做武器'，也沒有人要；然而他們確實做到了'藝術的眞實'，永遠地感動我們。就是安特列夫的作品，是'革命'所棄絕的，然而安特列夫的疑問與絕望，亦處處激動我們的心；他的作品的藝術的價値，永遠爲我們珍視。就是寫'十二個'(Twelve Apost les)的布洛克(A. Blok)罷，托洛斯基也說'不

是革命的詩',他并且'向革命突進，突進而受了傷';然而托洛斯基還說十二個要'永久的流傳下去'，將與十月革命的光輝永遠不朽。'不是革命的詩'何以還能'永久的流傳下去呢'?因爲布洛克眞實而深刻的畫着了'當時'的俄羅斯。

文學之所以不是'階級的武器'，根本因爲她不是如政治法律一樣;世界上也決沒有那樣傻的資產階級拿文學當機關槍使用。在這裏應當將文藝與社會之經濟之基礎連繫，略爲討論一下。

爲節略時間篇幅起見，且引日本藤森成吉氏所著之文藝新論中的文藝和唯物史觀一章中的幾句話:

'據我所見藝術比政治宗教等離經濟的基礎還要遠一階段。換句話說，就是藝術和經濟的關係是更間接的。藝術不能像政治宗教般的跟經濟狀態的變化而急劇的變化，卽有不爲所動的一面。由質上說，藝術比政治是更高級，更高度的，在人類生活上像一朵盛開了的花。

'……藝術的世界，不像政治組織般的直接地依據着經濟事情;所以經濟的理論不能馬上應用到藝術的世界裏去……

'……藝術與經濟的關係，無論如何嚴密，藝術決不是直接地由經濟生活發生的。這就是藝術的獨立性。這是根本上和政治法律不相同的原故。……'

這是什麼道理呢?他又說，

'……經濟生活是藝術發生的第一個原因麼?是藝術發生的母胎麼?不，決不能作這樣想。美好的事物的產生當然要經濟餘裕的援助。但援助終是個援助。沒有援助，或產生下來就死了。或許竟產不下來。可是對於種子決不是援助着所能爲力的。那麼，藝術的種子是什麼呢?一句

話，就是藝術的衝動，創造的本能，創造的愉快。'

藤森氏在這一章文章裏將社會之經濟基礎與上層建築——政治宗教文學科學等——的關係，解析得非常簡明；也用不着我再多話了。

托洛斯基在他的'文學與革命'裏也說，'單據馬克斯主義的原則以批評藝術的創作，反對或贊成藝術的創作，我相信是不很妥當的。藝術品第一要由牠的固有的法則，卽藝術的法則而批評的。但祇有馬克思主義可以說明一定時代所發生一定傾向的起源及原因。……'

這也是說得很正確貼切的話。經濟所影響於文藝的只是薄弱的，間接的關係；並且也如藤森原吉氏所說，'文藝還要受她的下層階級政治宗教的影響'。其實文藝也不但是政治宗教的影響，甚至於還受科學的影響，如自然主義受了科學的影響，是誰知道的事實。所以文藝實在是反映着時代環境種種物質的，精神的錯綜複合的關係，決不是簡單的受着經濟的支配而被作'階級的武器'了。也許因爲文學不是這樣一個勢利的東西，才值得我們永遠的珍視罷。

因爲誤用唯物史觀來說明文藝的結果，遂發許多錯誤的論斷。譬如有人說古典主義是貴族的文學，浪漫主義是資產階級的文學；這實在不盡合於事實。現在又有許多人將什麽'有閑''有閑就是有錢''土豪劣紳'……一切罪名噴到自己假想敵的頭上，就算盡了批評之能事，這與有點奇怪了。——遠說來恐怕話長，現在還是就本文說下去。

三

'文學'與'革命'是不是簡直風馬牛不相及呢？那我敢大胆答道：'否，否！'

文學之所以爲文學，就因爲她是眞而且美的描寫生活；因爲她表現了人生，也就批評了人生，也就指導了人生，也就創造了人生。文學家是時代的靈魂，他看清楚了'現來'，也就很早的看見了'將來'。因爲文學家的感覺比我們敏銳，他們的感情比我們眞摯，他們的觀察比我們精確；於是時代的眞象，就逃不出他們如鷹一樣的'預知的眼'了。所以偉大的文藝家也就是'文化的先驅'，'時代的先驅'，'革命的先驅'了。

當一個社會的黑暗與腐敗還未充分暴露時，文學家已經感到深切的不安了；當無數民衆還在醉生夢死時，文學家已吹着他們的喇叭驚醒人們的好夢了；當人們已在呻吟隱怨時，文學家已代表不幸的人們號泣了；當人們正在絕望於無涯的黑暗的時候，文學家又預示着以未來的曙光了。廚川白村在他的苦悶的象徵裏這樣說：

'文藝者，是生命力以絕對的自由而被表現的唯一的時候。因爲要跳進更高更大更深的生活去的那創作的慾求……所以總暗示着偉大的未來。因爲自過去以至現在繼續不斷的生命之流，惟獨在文藝作品上，能施展在別處所得不到的自由的飛躍，所以能夠比人類從周圍受着各種壓抑的別樣活動，更其突出向前，至十步，至二十步，而行所謂'精神的冒險'(Spiritual adv enture)。超越了常識和物質，法則，因襲，形勢的拘束，在這裏常有新的世界被發見，被創造在政治上經濟上社會上還未出現的事，文藝的作品裏却早經暗示着，啓示着的緣由，即全在於此。'

廚川博士這樣明白曉暢的指出了文藝與革命的關係，可說是異常的恰當；他不以文藝家應有他們另外的'藝術之宮'，也不以文藝家一定要作一種'武器'——文藝自有她自己的使命，然而正因爲如此，眞的文學家，也就是大的預言者了。'詩人——豫言者——教師，這三樣人物，

都用Vates這一字說出來，于此就可看見文藝家的偉大的使命了。'

文藝家在他的作品裏啓示了偉大的未來，决不是他自己個人無根據的幻想。文藝家是時代精神的靈魂，是社會民衆的喉舌；所以眞的文藝家，也就是時代的先驅。廚川博士說道：

'文藝上的天才，是飛躍突進的"精神冒險者"。然而正如一個英雄的事業的後面，有着許多無名英雄努力一樣，在大藝術家的背後，也不能否認其有'時代'，有'社會'，有'思潮'。旣然文藝是儘量的個性的表現，而其個性的別的半面，又有帶着普遍性的普遍的生命，這生命卽遍在於同時代同社會或同民族的一切的人們，則詩人自己來作爲先驅者而表現出來的東西，可以見一代民心的歸趨，暗示時代精神之所在，也正是當然的結果。'

他又舉歷史上的事實來證明說：

'……在法蘭西革命前，盧梭這些人們的浪漫主義的文學是其先驅；更近的事，則在維多利亞朝的保守的貴族底英國轉化爲現在的民主底社會底英國之前，自前世紀末，已有伯納蕭和威爾士的打破因襲的文學起來，比這更早，法蘭西頹唐派的文學也已輸入頑固的英國，近代英國的激變，早經明明白白地現於詩文上了。……'

他又說'新時代的預言者'是與那舊社會水火不相容的：

'因爲詩人大槪是那時代的先驅者，所以被迫害被冷遇的例非常之多。勃來克直到百年以後，才爲世間所識的例，是最顯著的一個；但如雪萊，如斯溫班，如勃朗甯，又如易卜生，那些革命底反抗底態度底的詩人底豫言者。大抵在他們的前半生，或則將全身世，都送在轗軻不遇之中的例，可更其是不遑枚舉了。……'

所以每一個偉大的作家，一個偉大的革命的作家，他的作品之能永遠可貴者，並不一定要他把他的作品，裝入一個革命的範型內面去；只要他能夠眞正的表現他的時代，能夠眞正的表現時代的精神，那末，他的作品也便是痛切的社會生活的批評，豫言，和警告了；他的作品也就永永地不朽了。假使是在一個需要革命的時代，在一個腐敗黑暗惡劣的時代，有人偏偏要讚頌社會的公平，人生的美滿；那也可見這樣的文藝家價值如何的不值半文錢。然另一方面，我們先樹立一個文學的格式，以爲沒有革命的字樣就一無足取，大家也就嚷着'革命''革命'，反而沒有看出社會痛苦之眞象，也是一樣的失去了文藝底眞意義之所在罷。

總而言之：文藝是社會生活眞切，深刻，的表現；能如此的便是永遠不朽的偉作。文藝的目的，並不在於教人'革命'，然而在一個不平黑暗的時代中，偉大的作品，也就無不有革命的精神。十九世紀的一個俄國文學批評家Dobrolubov也是這樣的意見，他是一個批評一切事物都要問'他們對於勞動階級有什麽用處呢？'的人，然而從並不勸人以預定的目的去做詩或小說，他以爲文藝家如不徹底知道他所描寫的人生，他的目的不是從最深摯的理想中出來，作品一定不會好。所以他對于一切作品，只問是不是正確的反映人生。這才是批評文藝最正當的態度了。

四

現在我們再回到這一個問題來，就是：我們中國現代究竟需要怎樣的文藝呢？

這成了一句口頭禪了，'在兩重壓迫下的中國……'。實在的，這兩重的壓迫，是一天嚴重殘酷可怕一天了。我們可以說，歷史上也很少有

一個比現代的中國還要陰慘，黑暗，混亂，恐怖的時代）有人說現在是青天白日，這眞古怪，也許他們的眼睛構造和我不同）。正義已不知死了多少年，勞苦民衆的號哭呻吟遍滿全國，青年倒在絕望痛苦的深淵，紅的血塗布了整個的中華；而一方面，豺狼虎豹在人肉的筵席上，高唱凱旋之歌，叭兒狗和狐狸在旁邊笑迷迷的喝采。啊，哭聲，歎聲，笑聲，歌聲，槍聲，死的呻吟，殺的怒吼……，混成一遍！我想我們現在，恐怕比俄國'沙'的時代還要一百倍黑暗了。俄國的'沙'還沒有戴一個好看的面具殺人，這個態度倒還老實；而且'沙'和世界上的帝國主義還勉強站在一個平等地位，他不會向那一個國家媚笑屈膝；就是殺人吧，也還分一個輕重，或是關在牢裏，或是充軍到西伯利亞，而且還有時有一個'大赦'的機會；並不一個一個的都要他們的'狗命'。這不能不說'沙'還有一點惻隱之心。

這樣的一個大的黑暗充滿血腥淚痕的現在，眞是一個慘酷地獄了，這地獄的黑暗，這罪人的叫號，這惡鬼的猙厲，是要我們的文學家來表現來描寫的。這個時候，還有人來歌功頌德，點綴太平盛世，甚至還有閑情別致，和他們的愛人大演其'玉堂春'，如不是別具肺肝喪心病狂，也就是'顏之厚不知其幾千里也'了。

革命文學家以爲目前惟一的文藝，只有階級的文學，只有提倡第四階級的文學。我國的工農羣衆，誠然是處於一個很悲慘的境地，這個悲慘的境地，恐怕近來尤甚於從前。這大多數不幸的同胞，實在是我們文學家描寫的好材料，不過還有一件在我們同情於工農階級的痛苦時所萬不能忘記的，就是幾千年我們不肖的祖宗所遺留累積於我們的民族底惡劣的根性與思想。中國之所以陷於近來這樣的一個混亂可怕的境遇

裹，固然也是社會制度的罪惡，而使這個混亂盡量發揮他的罪惡與延長這個不合理的社會底壽命的，就不能不說是我們祖傳的兇殘卑劣，懶惰貪婪的根性，以及佈滿於一般民衆的升官發財的思想。周作人先生說：'事實上中國有"有產"與"無產"這兩類，而其思想感情實無差別……生活上有兩階級，思想上只一階級，即爲升官發財之思想。……故中國民族實是統一的，即統一於"第三階級"之升官發財的混賬思想。'這實在是一句極沈痛的話。不怕就是很急進的人物，在他心胸的深處，正藏着許多不純潔的心思。不怕口口聲聲讓着'科學''物質'，甚至他的思想已坐飛機到了三千年以後的'先覺'，正是十足道地的吃人的國魂黨。不怕就是頂刮刮名碑中外，號稱最有新思想的'學者''名流'，也不惜伏在金錢和權位的脚下，做比古代楊雄韓愈還要下流肉麻的文字。……唉，我何忍說下去呢？今年是民國十七年麼？何以我們眼睛所看的還是一些曾國藩李鴻章洪秀全楊秀清以及袁世凱楊度這些人的鬼影呢！若是不把這民族的劣根性剷除閹割洗滌淨盡，恐怕什麼都很難說起。近來有人說'死去了的阿Q時代'，以爲中國的農民都進步了，都不復再是'阿Q'了；果然如此，自然是一件很可慶幸的事。不過這恐怕是要面子的話，阿Q的時代不獨還沒有'過去'，就是最近的將來還不會'過去'，除非我們四萬萬人都能一旦發大願心，把自己'阿Q相'的靈魂，一齊娶死！也許戴瓜皮帽，拖旱煙袋，長着'猪尾巴'的人一天少一天了，然而就是穿西裝穿中山服也無礙於其爲阿Q；也許我們都比未莊阿Q多了一些小聰明罷，但我反而覺得去了一點阿Q的樸訥而添了一點狡猾，或者還是一件更可悲的事！周作人先生又說，'朱元璋以乞食僧升爲皇帝，爲暴君之一，此雖古事，可以例今。……不打破這個障害（指升官發財混賬思想），只生吞

活剥的號叫"第四階級",即使是眞心地運動,結果民衆政治還就是資產階級專政,革命文學亦無異於無聊文士的應制,更不必說投機家運動了。'這也實在是一個重要的忠告。

深切的表現現社會的罪惡,痛苦與悲哀,毫無隱諱的針砭民族的惡劣根性與墮落思想,我以爲是我們的文學家應該所有的事。這樣平淡的話自然是沒有'革命文學'那樣響亮時髦,然而我們在文藝上多做一點忠實的工夫,比之於僅在好聽的名義上推求,說不定我們的子孫還能多得些實益哩!

俄羅斯一些偉大的作家,個個是忠實於藝術者,同時也個個是忠實於人生者。他們在荊棘血泊中吶喊,他們在漫漫長夜中照耀,仗着他們的努力,畢竟產生出'十月革命'那樣震動全世界的霹靂,那樣熠熠熊熊的火光!他們是我們的好榜樣啊,他們是我們的好榜樣啊!

一九二八,三月廿日,於江灣。

代　跋

佛理采之樸列汗諾夫論

論樸列汗諾夫之藝術論

V. Friche

——爲樸列汗諾夫十週年紀念作——

一

G V.樸列汗諾夫死後十週年紀念日，奇怪的湊巧，同時發生他的若干'重新估定價值'之努力，或者更正確地說，他的馬克斯主義之大的社會學底正確化之努力。樸列汗諾夫確定地被宣言爲孟塞維主義之思想家(ideolog of menschevism)了。

關于這事實，以前自然也不會發生疑問，但是，以前主要的是他的政治方向，他的戰術戰策，成了問題。

現在，再評價之主動者之注意則相反，是注意他的觀念形態，他的歷史底文藝批評底見解與構成的。一方面，樸列汗諾夫之歷史概念，在

俄國歷史領域上，被證明是——也並非沒有根據地——official 底，所謂少數派（孟塞維克）底歷史哲學（註一）。另一方面，證明為文學及藝術學者，以及為文學及藝術批評家之樸列汗諾夫，具現少數派之心理——觀念形態。

像這樣的。是最近一再由A.V.盧那卡爾斯基極決然地說出來的見解。

在論文關于馬克斯主義批評之任務的大綱中，作者（盧氏）說道：

'樸列汗諾夫斷定說，馬克斯主義者和"啓蒙主義者"所不同的，即在"啓蒙主義者"對于文學課取一定的目的，一定的要求，而根據一定理想的觀點來批判文學；反之，馬克斯主義者在說明某一作品之出現之合理底原因。樸列汗諾夫在要將客觀底科學底馬克斯主義的批評方法和舊的主觀主義或耽美底浮動不定及對立的範圍內，他不僅是正確，而且在決定未來的馬克斯主義批評之真實之道路上，也做了偉大的事業。

（然而）批評家——馬克斯主義者，不是那說明從最小的到最大的文學星座之必然運動法則的文學底天文學家。

他更是戰士，他更是建設者。在這意義上，評價之要素（Moment），在現代馬克斯主義批評上應該站極高的位置。'（註二）

關于以對于藝術與文學現象的'說明底'態度代替'評價底'態度，關于'消極性'對于'積極性'之優越之對于樸列汗諾夫之非難，在同著者之其他論文——現代審判之前的車爾尼綏夫斯基之倫理學與美學中，也反復同樣的意見。'樸列汗諾夫需要對于事物的馬克斯主義研究底，客觀底見解。他說——不要在生活中添寫什麼東西，說明生活啊，我們且不說樸列汗諾夫，在生活之一切領域上是否這樣想過。但是他斷言，在

藝術領域上，馬克斯主義無論何時不應該用這句話——藝術應該如此這般，而總應該說——藝術因這種那種的理由如此……。'（註三）

在樸列汗諾夫對于文學藝術之現象及過程的態度上消極'說明'之要素對于積極'評價'之支配中，上述論文之作者想看做是和'布爾塞維克底積極性'對立的'孟塞維克底宿命論'。關于樸列汗諾夫死後十週年紀念日執筆的其他馬克斯主義者，所見似乎是不贊成A.V.盧那卡爾斯基的這個見解的。

I. M.培斯巴諾夫（Pesparov）在論文文學批評家之樸列汗諾夫中，引用樸列汗諾夫關于科學及政論批評的有名的話，說得非常正確：

'樸列汗諾夫決不否定政論批評之正當。樸列汗諾夫不過是一掃那某種與科學批評分離獨立而行動的政論批評，那不根據歷史考察過程，其觀念和理想不是從歷史過程之合理底理解流出的批評，不加研究而議論題目的批評。

正當的理解的馬克斯主義批評，唯一的科學批評，同時是政論批評；因爲其作用及其欲求之方向，是從正當地理解的歷史過程而生出的。這和其發展步武一致而作用于其上。'（注四）

P. I. 列貝捷夫·坡連斯基（Lebedev-Poliansky）在關于樸列汗諾夫的論文中，表現同樣的思想：

'樸列汗諾夫一面使科學底美學之基礎發展，又表示科學底美學同時是政論底美學。'（註五）

我們毫不否定樸列汗諾夫是少數主義的思想家，但是，在上面引用的最初兩個論文之有權威著者（指盧氏）向爲文學政論家及批評家的他所作的嚴格的非難之際，不得不再進一步提出這個問題：實際上還是樸

列汗諾夫用自己本身的例子努力迴避一切的‘評價’，以及主張止于說明文學藝術的現象呢；實際上還是他確見馬克斯主義無論何時不應說‘藝術應該如此這般’，而僅應該常說‘藝術因這種那種的理由如此呢’。這問題必須分開，是彰明較著的道理。

如果問題在過去某一文學或藝術現象之研究，則研究者有限于這些社會發生之研究的完全的權利。例如，他遇着五世紀之希臘藝術，或歐洲文藝復興之文學，或十八世紀之俄國文學等等，而當是時，要求他不僅說明這些現象，而要他判斷這些某一文字或彫刻藝術是否適合它必須如此的藝術（從無產階級之心理意識形態來看），是不正當的罷。再則，對于研究過去現象，因說明設定這歷史過程之社會底藝術底合理性，明白地對于完成爲科學底工作者之自己的義務的文學及藝術史家作這樣的要求，是無根據的事罷。

但是，和研究家或批評家同時代的言語文字繪畫以及其他任何藝術成爲問題之時，事情自然不同。此際，自然，僅僅說明某一文學或藝術現象之社會底根源，實在是不夠的，蓋因這種首先無條件地必要的社會底發生的分析，固然給我們以關于某一現象之社會底，階級底性質的十分明瞭的觀念，因而已經間接地解決這些東西究竟對于正在現在自己之世界觀之觀點下建設社會與文化的階級有用與否的問題，然而，在單單事實之指示上，尤其在其他的或者與無產階級對敵的社會集團之藝術表現現存之時，是不夠的——在這裏，‘評價’實際上幾乎推出到第一個計畫上，‘在批評上應站極高的位置’。

在這裏，上述論文之著者完全是正當的，而他在關于現在之文學底或藝術底批評家之範圍內，作了極有益的工作。然而，這些一切，和樸列

汗諾夫(雖然如此,究竟是作了一個少數主義的思想家的)毫無關係

事實上,樸列汗諾夫在對付和他同時代的藝術時,他决不僅限于他的'說明',反之,從藝術,即爲新興階級的無產階級必要的藝術應該是怎樣的東西呢?——這個前提出發,正首先將評價放在Plan 上了。

樸列汗諾夫對于最近時代(頹廢時代)之有產者藝術,對于文學上'Modernism',對于印象主義與立體主義的態度,是一個整面的'評價'——即對于這些潮流的鬥爭,而在那後面,分明站着那應該如此的藝術觀念或理想。

鑑于歸咎于他的非難之重要性,我們不得不作若干的引用——首先聲明一句,這些引用,是誰也知道的。

'印象派之畫家們表示對于其作品之思想底內容完全的冷淡。將自己的注意限定于感覺之領域的藝術家,以致不關心于感情與思想……

某種之法國批評家,將印象派和文學上之寫實派(realism) 比較。然而如果印象派的人們是寫實主義者,則不能不說他們的寫實主義完全不出乎表面的'現象之皮殼'以上。

主觀底觀念論常根據"我們自我以外無其他現實"的思想。但是資產者頹廢期之這一切無限制個人主義,不僅從這思想造出人類之間的利己主義的信條,而且這也造成新美學理論底根底。

有產者頹廢期之極端個人主義,對于藝術家閉塞與實鑑感的一切源泉。這使他們對于正起于社會生活之中的事物的關係上完全變爲盲目,將他們引到完全空虛的個人經驗以及幻想得到了病態的虛構之無益的喧嚷之中。'(註六)

樸列汗諾夫規定和他同時代的最初之最新的藝術之社會底發生

(頹廢底有產階級)，如我們可以看出的，非常確定地移到其'評價'，給與第一個地位于批判底分析的這方面，而此際成爲評價之規範者，是由無產階級之見地看來必須如此的藝術——即與社會發展之進步底進程結合的藝術，與無內容的個人經驗及幻想得成爲病態的虛構的無益的喧囂無緣的，不是表面的而是眞實寫實的藝術之觀念。

此外還有一個例子。樸列汗諾夫一面批評那在威尼斯的第六次國際展覽會中的將勞動者表現爲沒有不平的宿命論者的勞動者題材的繪畫，又在那同一批評論文中，給與這藝術現象之社會的根源(小資產者藝術家之脫離勞働運動)，同時給與他的從正在鬥爭的無產階級的要求之觀點來看的嚴格的'評價'。

'如果誰想得到關于我們時代之偉大的社會努力的概念，而如果這個人僅以接近威尼斯第六次國際展覽會的某一藝術作品的方法來達到這個目的，那麽，那一個人關于我們的歷史時代提出"第四身分之思想"，而就是這個思想，因燃燒對于鬥爭的渴望于"白色奴隸"們(展覽會中比利時Emile Varro 之銅版畫——編譯者)之心中，燃燒意識之光于他們的頭中而有使他們改頭換面煥然一新的可驚的性質的事實，將完全ignorant 而終罷。我們從這裏看見和我們同時代的藝術家偏面到何種高的程度，他對于勞動階級之努力無感覺到何種程度了。'(註七)

我們不得不並非心願地作這些誰也知道的引用者，不過是爲想實見眞實，即爲復活這個眞理：樸列汗諾夫自然毫不是多數派，而是明白的少數派——然而絕對不僅是說明文學及藝術'星座'之'必然的運動法則'的文學及藝術底'天文學者'，在他身中也有'戰士'及潛在的'建設者'活着——換言之，他的批判是二重的，即一面是'科學的'同時是'政

論的'，一面是'說明的'同時是'評價'的。

二

如果要將某種'非難'歸咎樸列汗諾夫，則毋甯在其他斷面。這就是他對于文學及藝術現象與過程之辯證法底性質之不完全的估量。然而即在此際，'非難'也只能非常愼重，只是有條件地——即只能說是不完全的估量而已。文學及藝術現象之辯證法底性質，首先在這些內面矛盾之中，列甯稱爲對立物之'同一'或更正確地說，統一'的，所謂'包含精神與社會的自然之一切現象與過程之中的'互相矛盾排斥的對立傾向之承認或'發現'的事物之中。像這樣決定階級與集團之力學發展過程以及某一歷史狀況上這些相互關係的內面地矛盾的性質，是極，極多的文學藝術現象，形式，形態都具有的，即令不盡然如此。樸列汗諾夫時時指出特定文學現象之內面矛盾 —— 有時曝露這內面底矛盾之階級底心理－觀念形態底基礎，但是有時也僅止于不明瞭的暗示。大家都知道的，如他對于那由挪威的小資產階級之心理——意識形態所決定的'願望'和不能滿足這願望的'可能'之統一的易卜生藝術世界的解釋，或他對于其（指托爾斯泰——編譯者）心理上固有的矛盾，即終局由其貴族主義與平民主義所決定的'異教底'及'基督教底'傾向之一種綜合的托爾斯泰的創作的解釋（參看本書第八章——編譯者）。然而在另一方面，樸列汗諾夫沒有十分探求意識到他所觸及的若干文學及藝術現象——例如比他所想的更遠的矛盾的Boucher或Greuze之繪畫上內面的由階級及社會所決定的矛盾（參看本書第六章及拙譯藝術社會學——編譯者）；再者，他沒有十分叫他的弟子及未來的研究者注意文學藝術

組織體（有機體）之生活上這最本質的現象——借列寧的話，藉分析來'發現'這包含文學藝術的社會一切現象與過程上的矛盾的傾向之統一'的必要。

矛盾不僅存在于為社會物質之矛盾結果及反映的許多文學及藝術現象之根底中，矛盾者，據黑格爾的話，是一切領域上——因而藝術底上層建築之領域亦然——的歷史過程之指導原理。而問題的這一方面，樸列汗諾夫也沒有給以相當的注意，或者更正確的說，他沒有將那部分的，也有時投出于表面的注意加以體系化，普遍化為一種法則；于是，樸列汗諾夫一面使那為貴族底文學'作風'之'對律'（Anti-these）的六十年代之平民知識階級之'作風'與貴族文學'作風'對照，但沒有利用這個機會，指出這並非單獨的現象，而是一定情形下規律的現象。這樣，在其他論文上，樸列汗諾夫一方面告訴我們因貴族美學而生的清教徒倫理學之交替之有名的對立構成，另一方面告訴我們十七——十八世紀之英國'有產者戲劇'而生的貴族底喜劇之交替也是對立底構成，然而他沒有確定地把這抽出，更進一步將這擴充為那做反逆社會的階級鬥爭之反映及表現的文學藝術過程之指導原理，而將這最本質的藝術形態之辯證法的法則，隱于那關于（作對于模做法則之補充的）心理學的矛盾法則的有名的判斷之中。這樣，第三，樸列汗諾夫完全正當地反駁佈梭鐵爾，說他的公式——新傾向之作家以'我們想以和先輩不同的方法來創作'的標語而出——僅滑于事實之表面，不過記錄事實，所以什麼也沒有說明，而樸列汗諾夫說這現象，藝術家對于他們先輩'矛盾'的原因，在社會底'矛盾'中，在新階級及新集團出現于歷史舞台的事實中，有其根底；然而，即在此際，他沒有想到宣言為文學及藝術上階級鬥爭之表

現的對立或否定之法則，爲階級社會上文學及藝術發展之樞軸底法則，乃是必要而且可能的事。最後，樸列汗諾夫在根據階級底見地來看，輝煌地來解釋的藝術文學材料之中，偶爾沒有探出過程之矛盾性質的情形擺在我們面前。在其有名的論文之一中，他一面探求在十七——十八世紀之法蘭西，繪畫形式如何由 LeBrun 到Boucher，如何由Boucher到Greuze，如何由Greuze到David，以及在文學形式上，如何由 Corneille Racine到Diderot，如何由Diderot到Saurin的進化，而同時因爲過于熱中于說明爲這文學藝術過程之指導原理的階級鬥爭，因階級之交替及激烈變化的這些狀態而生的階級心理－觀念形態上激烈的飛躍的他當前的任務，於是沒有注意甚至沒有想注意到階級關係及階級心理上的矛盾，'作爲否定，有時作爲"否定之否定"'表現于藝術及詩底形式之本身之中的事實(參看本書第六章第十章——編譯者)。

再重復敍述鄭重說明一次，我們决不是想以不理解文學藝術現象與過程之辯證法底性質來'非難'樸列汗諾夫。不過，他沒有將文學藝術底上層建築之馬克斯主義概念上的這一方面，在原則上加以形成，具體地加以完善，也幾乎是不能否定的事實。而現在最眞摯的研究，正是必須注意這最本質的方法論問題；這樣說者，不僅因爲根據這個見地來的各個文學事實，現象及形態之研究，以及建立在這基礎上的文學史構成，將這些現象及這些過程再生產(再現)于那眞實的活的生活之中；更其主要的，是因爲一方面力學底內階級底運動的，他一方面爲階級之相互影響之藝術上的反映及表現的這些現象及過程之矛盾底性質之意識，也是對于文學藝術現象及過程之解釋上馬克斯主義轉化爲過于機械論的概念的危險的可靠的城塞。

（原註一）參看 Gazganov 之論文 G. V. 樸列汗諾夫之歷史底見解（雜誌歷史家——馬克斯主義者一九二八年第七號）。

（原註二）參看雜誌新時代（Novi mir）一九八二年，第六號一九〇——一九一頁

（原註三）參看共產主義學院學報一九二八年，第二五號頁XXV。

（原註四）參看雜誌革命與文化；一九二八年，第十號，五三頁。

（原註五）參看雜誌新世界，一九二八年，第五號一一五頁。

（原註六）參看論文藝術與社會生活（本書第八章——編譯者）。

（原註七）參看論文無產者運動與有產者藝術。（同上）

（原註八）論辯證法之問題——布爾塞維克一九二五年，第五六號。

此處佛理采介紹批評樸列汗諾夫的文章，係爲樸氏逝世十週年紀念而作，原載于蘇俄文學與馬克斯主義（Literatura i Marksism）雜誌（一九二八年第三號）上；茲據藏原惟人所輯譯之佛理采藝術社會學之方法論所重譯。佛氏論樸列汗諾夫的文章，此外尚有另一論文係爲樸氏全集所作的序文，除引用者外，將載拙譯佛氏文集藝術學之諸問題中。此處所譯的一篇，譯者雖亦有不完全同意之處，然以樸氏的同國人和後輩的學者佛理采的意見，畢竟多鞭辟入裏之點；而且說不定在不久的將來，同樣的‘非難’也會出現于貴國，介紹此文也有一點‘預防’的用意。於是譯在這裏，以代跋文。第一段是樸列汗諾夫批評之批評，佛氏力爲樸氏辯護，無非是說文藝理論家之樸列汗諾夫與政治家之少數派的樸列汗諾夫不同，是多數派的思想家，這自然是對的。不過，第一，如季諾維埃夫在俄國社會民主黨史中說的，樸氏思想根本也與一般少數派不同；第二，在我們這些與政治‘無緣’的人看來，斤斤于多數派少數派之辯，在文學上沒有什麼多大道理（老實說，譯者是一個不大懂普羅大衆文藝的人）；第三，在譯者淺見看來，無論過去現在文學，在純粹科學底美學上，眞正的‘說明’是沒有什麼不夠的；第四，淺學的譯者還覺得樸氏批評文藝之際，

政論的成分多于'說明'的成分有點可惜，自然還是爲政治家的他的必然趨勢，我們也沒有什麼可惜的權利；第五，樸氏關于眞正科學的批評同時也就是政論批評還有未能十分鞭習之憾。至于被樸氏斥爲主觀主義者的盧那卡爾斯基前教育委員長的高見正確高明到何種程度，讀者可以自己看得出來，何況他的著作已在我國譯得很多。第二段是樸列汗諾夫方法論之批評，佛理采在文藝辯證法上更精化擴大樸氏方法之運用與解析，是我們所非常承認的；然而即令是說樸氏對于文藝現象與過程之辯證法的估量有若干很少的不充分——哪怕是有條件地——，譯者還未敢承認。爲什麼呢，這與其說是我們'辯證法詩人'估量之不完全，毋寧應該說在他那麼熱心于實際運動之日無暇'充分'顧及于此，以及在他最初運用辯證法唯物史觀于文藝，根本只能有一個草案的性質；》猶經濟學者的馬克斯恩格斯在社會政治史的研究上也沒有一個完滿的體系的研究留給我們一樣。然而他的方法論(如馬克斯恩格斯一樣)的出發點是正確的。我們以不得見樸氏寫一部藝術社會學或一部歐洲文學史爲憾，然而沒有什麼權利以此來歸咎他。不僅如此，我倒以爲佛氏之方法時欠謹嚴柔軟以及忙于設定法則，有不如其先輩之正確者。關于後面批評樸氏方法之第二點謂樸氏僅將藝術辯證法歸于心理學之法則(日本外村史郎在所譯佛理采歐洲文學發達史序文中亦謂佛氏不和樸列汗諾夫一樣，對于'Anti-these'及'交代反型'之原理專取社會心理學的解釋，而努力根據階級關係及階級內部各層力學相互關係來加以說明，亦不知何所見而云然)，實則樸氏不過說這些法則之根源，原在人類天性心理辯證法之基底，而在階級社會是藉社會發展之法則而具體表現出來的，他叫我們要從達爾文到馬克斯，荷細讀論藝術與友人書第一書以及十八世紀法國文學及繪畫等者，當然可以明白。而佛理采馬上轉過來說樸氏過于熱中了階級對立及階級觀念上的變化飛躍，而忽視階級及階級心理之矛盾在藝術形式中的表現，一方面可說是很對的(自然也是要非常慎重而有條件的)，而一方面不能不說佛氏此處所說的又馬上與剛才所說的不免有點'矛盾'了。至于佛理采所再重述重說的應值得我們慎重的注意，又是不待言

的。總之，在藝術辯證法上佛氏發揮了辯證法唯物論的應用而設立了許多重要的法則與系統的解釋（這些法則和解釋，可商榷之處自然很多），然而樸列汗諾夫方法論之出發點，則是永遠值得我們取法的，雖然他沒有給我們一個系統化的原則和解釋。——這裏覗覗而辯者，亦不過是想'復活真實'而已。

此稿自去春脫稿；因出版遲遲，中間迭經增補。這是最後補上的一節。最近又得着許多關于樸氏的材料，然本書僅止于此，那些東西再等待其他的機會發表好了。

——一九三一年二月末日記。編譯者。

在今年，中國對樸佛兩氏的反對已起了。這也是不幸而言中罷。

———1932年10月最後識